U d'/ of Ottawa
39003002311669

DEUXIÈME ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES
DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. FRANCISQUE SARCEY,
GUSTAVE LARROUMET, G. BAPST, ETC...

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

VI

Andromaque. — Le Joueur.
Britannicus. — Le Distrait. — Phèdre.
Le Légataire universel. — Athalie.
Le Glorieux. — Le Cid. — Le Misanthrope.

PARIS
A. CRÉMIEUX, 26, RUE DES ÉCOLES
Rédaction du *Journal des Elèves de Lettres*
— 1895 —

PN
1931
.C6
#6
1895

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Gustave LARROUMET

LE JEUDI, 9 NOVEMBRE 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

ANDROMAQUE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

RACINE

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

ANDROMAQUE

Mesdames, Messieurs,

J'aurais eu grand plaisir, en reparaissant devant vous pour inaugurer cette nouvelle série de conférences, à rechercher pourquoi vous avez tout à l'heure ri de si bon cœur à la comédie de Racine, *les Plaideurs*, et aussi, par quel phénomène singulier dans la carrière de nos deux grands tragiques se rencontrent ces deux œuvres comiques, *les Plaideurs* pour Racine, et le *Menteur* pour Corneille ; comment se fait-il que deux hommes qui ont reçu du ciel à un tel degré le pouvoir de faire rire leurs contemporains, se soient arrêtés tout à coup dans cette voie et se soient uniquement voués à la forme la plus austère et la plus haute de l'art dramatique ? Comment ne nous ont-ils pas fait voir ce que Shakespeare nous a montré en Angleterre, ce que Sophocle, Euripide nous ont montré dans l'antiquité grecque : l'union dans une même tête du génie tragique et du comique ? Je me serais demandé avec vous si ce n'était pas un grand malheur non seulement que Racine ait quitté la scène après *Phèdre*, mais aussi qu'il ait renoncé à la comédie après les *Plaideurs*. Car enfin il y a là un type unique. A la rigueur nous pouvons supposer

que le *Menteur* disparaisse ; nous aurions une jolie comédie et de beaux vers à regretter ; mais le théâtre français n'en serait pas diminué ; et à tout prendre, dans Regnard et dans Marivaux réunis nous trouverions l'équivalent du *Menteur*. Quant aux *Plaideurs*, nous n'avons rien qui leur ressemble. C'est une comédie lyrique, fantaisiste, d'une fantaisie qui s'égaye au spectacle des choses humaines les plus tristes ; c'est quelque chose à quoi vous ne trouveriez rien à comparer dans le répertoire d'Aristophane qui servit de modèle aux *Plaideurs*.

A tout cela, Mesdames et Messieurs, je suis obligé d'y renoncer, le temps m'étant mesuré, et je dois me borner à l'examen du génie tragique de Racine et de sa pièce d'*Andromaque*. L'an dernier, mon excellent maître, M. Sarcey, et moi, nous avons essayé de commenter devant vous le répertoire de Corneille et le répertoire de Molière. Sur Molière je ne reviendrai pas. Mais je vous prie de vous rappeler les conclusions si lumineuses par lesquelles M. Sarcey termina nos conférences. Il vous fit observer quel mélange singulier de vérité et de création il y avait dans Corneille, il vous dit que chacune de ses pièces contenait à la fois une étude historique et un drame qui pouvait être transporté dans la vie telle qu'elle est aujourd'hui. Vous avez contemplé dans *Polyeucte*, dans les *Horaces*, des événements dont les cinquante dernières années nous fournissent malheureusement des exemples. En même temps on vous avait montré comment Corneille avait

lancé sur la scène, fait entrer dans la vie des créatures qui n'avaient pas d'équivalent ni d'analogue et qui désormais faisaient partie de l'état civil de l'humanité. Racine va faire exactement la même chose, avec cette nuance que ce sera tout le contraire. La tragédie de Racine sera le contraire de celle de Corneille. Ces deux hommes représentant deux moments successifs et différents de la société française plairont à cette société avec une matière et des moyens qui ne se ressembleront pas.

Comme vous le montrait M. Sarcey, Corneille se préoccupe toujours et avant tout de trouver un sujet ; il le veut rare ; il le veut copieux ; il veut qu'il soit plein de matière. Ce sont des aventures extraordinaires qu'il recherche. En effet, s'il peut se faire, s'il est possible que des événements semblables à ceux que vous voyez rapportés dans *Polyeucte*, dans *Cinna*, dans les *Horaces*, se reproduisent dans la société contemporaine, nous sommes obligés d'avouer qu'ils sont rares. Nous ne voyons pas une famille en proie à une crise aussi épouvantable que l'est la crise qui fait le sujet des *Horaces*. Nous ne voyons pas tous les jours une femme, comme Pauline, ni un homme accomplir un sacrifice aussi méritoire que celui de Polyeucte. Corneille cherche donc des évènements qui, agissant sur des créatures humaines exceptionnellement douées, d'une capacité de résistance unique, leur permettent de déployer tout ce que notre nature renferme de grandeur et de beauté morale. De là ces admirables exemples de

renoncement, de sacrifice au devoir, de courage, qui font de ce répertoire comme un exemple continuel proposé à l'âme nationale. Tel est ce théâtre.

Arrive le jeune Racine. Il va faire tout le contraire, vous disais-je. Certes, il s'empare de la forme extérieure de la tragédie telle que la lui laissait son grand devancier. Avec lui encore il y aura des événements empruntés à l'antiquité, des personnages de race royale, suivis de ces confidentes commodes qui leur permettent d'exposer devant nous leurs plus secrets sentiments ; vous y trouverez aussi cette atmosphère d'héroïsme et de grandeur où vivent tous les personnages de Corneille. Mais la ressemblance s'arrête là. Autant chez Corneille personnages et évènements sont extraordinaires, autant chez Racine ils sont près de nous, près de ceux que vous pouvez tous les jours trouver dans votre journal. Qu'est-ce que *Britannicus* ? C'est la lutte désespérée d'une femme pour maintenir son autorité sur son fils. Je sais bien que ce fils est le maître de Rome ; mais, dépouillez Néron de son sceptre et de son diadème, vous trouverez un simple évènement de tous les jours. Qu'est-ce qu'*Andromaque ?* C'est une femme faisant tuer l'homme qu'elle aime par celui qu'elle n'aime pas. Supposez qu'Hermione soit une blanchisseuse, Andromaque une piqueuse de bottines, le fait est encore possible.

Mais il s'agit de la tragédie, d'une humanité supérieure, élevée par sa condition au-dessus des événements vulgaires, ce qui permet au poète de négliger ce dont

aujourd'hui on fait tant d'usage, le milieu, l'accessoire. Tout cela excite aujourd'hui notre intérêt, même dans le drame, nous avons plaisir, dans telle pièce naguère représentée sur un théâtre de boulevard, de voir un atelier de blanchisseuses, un cabaret, ces milieux que nous trouvons dans la rue et que nous sommes enchantés de retrouver sur un théâtre. Pourquoi ? parce que l'homme se plaît et s'est toujours plu à se faire son propre spectateur. Racine suit les préférences de ses contemporains, qui sont avant tout curieux de psychologie. Ce qui les intéresse n'est pas tant la vie extérieure, mais la vie intime ; ils veulent connaître les ressorts secrets de l'activité humaine. Et pour cela Racine a besoin d'une élimination très courageuse et très radicale: il transporte ses personnages dans le lointain, dans cette antiquité fabuleuse, grecque et romaine, où les personnages sont issus des dieux ou des demi-dieux et par cela même élevés au-dessus des conditions ordinaires de la vie. Aujourd'hui, nous savons bien qu'il y a un moment où les personnages doivent manger, un moment où ils doivent se coucher. Il est à peine question de cela dans la tragédie ; ses personnages sont transportés au-dela du temps et de l'espace. Je ne dis pas qu'ils ne vivent pas; c'est du sang humain qui coule dans leurs veines. Mais tout ce qui est matériel est éloigné. Voilà pourquoi Racine, auteur tragique, désireux d'égaler, ou même de surpasser le grand Corneille, s'attaque lui aussi à des sujets antiques.

On s'est demandé aujourd'hui avec une certaine

naïveté pourquoi Racine et Corneille ne s'étaient pas attaqués à une histoire aussi riche et aussi belle que la nôtre. N'avons-nous pas eu avec Jeanne d'Arc, Duguesclin, Louis XI, des héros plus dignes de la tragédie ? Certes, et la preuve en est qu'après Corneille et Racine, d'autres les ont fait monter sur la scène. Mais Racine se rendait bien compte que s'il faisait paraître Henri IV ou Jeanne d'Arc, il était obligé de leur donner un costume spécial, de les entourer d'une foule d'accessoires trop connus pour qu'il négligeât de les préciser. Au lieu de cela, en prenant simplement des titres dont le nom seul évoque de grandes idées, *Andromaque, Britannicus, Bajazet,* éloignées dans le temps ou dans l'espace, il se débarrassait de ce dont le théâtre se servira plus tard, mais qui, remarquez-le bien, Mesdames et Messieurs, est une forme inférieure du théâtre. Je m'intéresse comme vous à voir représenter les évènements de la Fronde par exemple, mais quand je suis en présence d'une âme humaine me montrant à nu tout ce qu'il y a en elle de passion et d'héroïsme, je suis bien obligé, moi homme du XIXe siècle, moi homme de 1893, d'avouer que Corneille et Racine représentent une forme plus haute de l'art.

Par conséquent, plaçons-nous en présence de cette œuvre dans l'état d'esprit où les contemporains de Racine se trouvaient et demandons-nous ce que le poète a voulu faire.

Il a voulu représenter devant nous une passion terrible, une passion qui n'est pas toute neuve, car elle

est éternelle, mais assurément dont le théâtre n'avait pas tiré avant lui toute la force dramatique : c'est l'amour, le plus universel des sentiments, le plus fécond en crimes et en grandes actions, en dévouements et en héroïsmes. Il faut considérer, en effet, qu'avant Racine, nous avons surtout des amoureuses, c'est-à-dire des emplois de théâtre pour des femmes aimantes. On a dit, avec quelque injustice, que les femmes de Corneille ne sont pas des femmes. Non, ce n'est pas juste : Camille est une femme, et n'est que cela ; Pauline est une femme. Mais il est certain que les nuances et les emportements de l'amour, Corneille n'a pas essayé de nous les montrer avec autant de précision que Racine. Ce qui intéressait Corneille, c'était l'ambition, la haine, l'amour du pouvoir, le patriotisme, des sentiments qui, à ses yeux, paraissaient supérieurs à cette passion qui ne va pas sans quelque petitesse et qui est l'amour. Car, de quoi s'agit-il dans l'ambition, dans le patriotisme ? De s'immoler pour un but élevé ou pour un devoir austère. Au contraire, dans les tragédies de Racine, de quoi s'agit-il ? Un homme épris d'une femme ne vit que pour elle ; sans elle, sa vie sera absolument terne ; il la veut, il essaiera de la conquérir malgré tous les obstacles. C'est une lutte pour la possession d'un seul être qui va remplir l'intérêt des pièces de Racine.

Il pourrait venir à l'esprit de la critique de se demander si ce passage de la tragédie morale de Corneille à la tragédie passionnée de Racine, ce n'est pas une décadence. Je n'hésite pas à répondre non. Et voici

pourquoi : c'est que Racine s'est arrangé de manière, grâce à ses personnages antiques, à ce que l'amour, toujours dominant, toujours le maître dans sa tragédie, fût, en même temps, mêlé à des intérêts considérables. Certes, Néron amoureux nous intéresse, pour deux raisons : parce qu'il est Néron et parce qu'il est un homme. Et il est Néron, c'est-à-dire le maître de Rome, et il est de grande conséquence, pour l'humanité, de savoir si l'amour fera jaillir de cette âme de despote un monstre ou un homme bienfaisant. Mithridate est le grand ennemi des Romains et il est un vieillard amoureux, mais l'ambition se mélange chez lui de deux intérêts qui sont, l'un purement humain et individuel, l'autre général et historique. C'est là, Mesdames et Messieurs, non pas l'explication d'une supériorité de Racine sur Corneille ; mais, si vous me permettez de le dire, l'explication de cette différence dans l'égalité : car, je vous l'avoue, je suis de ceux qui ne peuvent pas prendre leur parti dans ce parallèle de deux grands hommes ; pour ma part, je les préfère tous deux et j'estime qu'à une certaine hauteur de génies, il n'y a plus de rangs, il n'y a que des égaux. Contentons-nous par conséquent de les prendre pour ce qu'ils sont et tels qu'ils sont, et essayons de les comprendre.

*
* *

La tragédie de Corneille nous montrait des personnages en lutte avec les évènements. Chez Racine, c'est tout différent : ce sont des personnages en lutte avec eux-

mêmes. Remarquez la crise de passion qui va mettre tout à l'heure en présence ces deux groupes : Andromaque et Hermione, Oreste et Pyrrhus. Ils s'aiment ou se détestent. Par cela même se conçoivent certaines résolutions de leurs cœurs qui vont les mettre aux prises. Dans le théâtre de Corneille, toujours il y avait un événement plus fort qu'eux, auquels ils étaient obligés de se subordonner. Les deux choses sont également vraies : il arrive que nous sommes dominés par les évènements, il arrive que nous les dominons. Racine a suivi le second parti : il nous représente un quatuor de personnages en proie à des passions qui vont provoquer une crise.

Quelle est cette crise ? Ici, Messieurs, dès le premier moment, nous nous trouvons en présence de quelque chose de tout à fait unique, dont rien ne peut nous donner l'idée dans toute l'histoire du théâtre ; vous ne trouverez rien d'aussi simple et d'aussi puissant que le sujet d'*Andromaque*. Un homme, Pyrrhus, aime une femme, Andromaque, qui ne l'aime pas. Un autre homme, Oreste, aime une autre femme, Hermione, qui ne l'aime pas, car elle aime Pyrrhus, qui aime Andromaque. Il semble que ce soit un imbroglio. En réalité, le sujet est tout simple : c'est une femme qui n'est pas aimée et qui veut l'être, et qui à bout de passion, fera tuer l'homme qu'elle aime par l'homme qu'elle n'aime pas. Ce qui, tout de suite, donne un sentiment de grandeur et de terreur même, c'est que nous sommes en présence des plus grands noms. Pyrrhus, c'est le fils

d'Achille, revenu tout sanglant de Troie, défendue dix ans par Hector, après avoir emporté cette ville dans une nuit de carnage telle que le souvenir en a retenti dans toute l'antiquité. C'est lui qui, à la lueur des palais brûlants, a égorgé le vieux Priam au pied de l'autel qu'il embrassait. Hermione, c'est une femme de cette malheureuse famille pleine de tous les crimes, à laquelle appartiennent Hélène, sa mère, et Ménélas. Il y a là deux personnages qui, dès l'annonce de la pièce, nous remplissent d'émotion. Quant à Andromaque, dans toutes les mémoires, au temps de Racine, vivait le souvenir de cette scène délicieuse de l'*Iliade* où ce modèle des femmes tendres et courageuses, confiante et inquiète, dit à son mari : « Tu le sais bien, tu fais ton devoir; mais tu vas nous laisser, notre enfant et moi, lui condamné un jour à la mendicité, moi réduite à l'esclavage. Reste ici. Défends-nous. » Et Hector avec tristesse : « Je sais bien que je serai vaincu, mais les dieux l'exigent ; je le dois à mon pays, à mon devoir.» Il y a là, Mesdames et Messieurs, un drame grandiose où tout ce qu'il y a de plus beau dans l'humanité paraît réuni : ce mélange de tendresse, de protection et de domination qui est l'amour de la femme, et, en même temps, ce héros courageux, mais d'une douceur mélancolique, groupe divin que le seul énoncé de leurs noms ressuscitait tout à coup devant les yeux des contemporains de Racine. Et, à côté de ceux-là, nous avons Oreste, une victime de cette puissance obscure que les anciens appelaient la fatalité. Qu'est-ce que la

fatalité ? Aujourd'hui, nous l'appelons l'*hérédité*. Il est entendu que le fils d'un alcoolique ou d'un fou marquera quelques dérangements dans sa conduite et dans sa vie. Autrefois, la fatalité, c'est l'envie des dieux, leur jalousie, l'acharnement des dieux sur une créature humaine. Il est certain que ce malheureux Oreste est la victime d'un sort de ce genre, d'une fatalité de ce genre. Il a été obligé aimant sa mère, de la tuer ; il a été l'instrument de la forme la plus abominable de la justice, qui oblige un fils à venger son père sur la personne de sa mère. Il est allé chercher, à Delphes, une absolution qui ne l'a pas mis en paix avec sa concience ; puis il est sujet au remords, à des hallucinations terribles ; il voit à ses côtés les terribles déesses, les Erynnies, qui font siffler leurs serpents sur sa tête. Aujourd'hui, nous dirions que c'est un fou ou un épileptique. Racine préférait expliquer cela par un fait purement intellectuel, en nous montrant en lui une victime du remords. Ainsi, sentiments anciens et modernes, influence mystérieuse de la fatalité et, en même temps, libre exercice de la volonté humaine, voilà ce que Racine nous présente ; et alors, par une admirable gradation, nous voyons tous ces personnages agir et réagir les uns sur les autres, et cette mécanique est si subtile, si savamment combinée qu'il n'y a pas un seul mot, qu'il n'y a pas un seul geste d'une des quatre personnes de ce groupe qui ne retentissent immédiatement sur les autres. Ainsi, Oreste arrive désespéré ; il a été jadis rebuté par Hermione. Il sait qu'Hermione est à la cour de Pyrrhus et va être

épousée. Il l'aime toujours. Et, pendant ce temps, Pyrrhus est épris de sa captive Andromaque ; il veut l'obliger à lui donner sa main. Hermione, délaissée, est furieuse. Tous les moments d'espoir et de désespoir d'Oreste et d'Hermione, et de Pyrrhus et d'Andromaque vont réagir les uns sur les autres. Pyrrhus se rapproche d'Andromaque, Hermione se rapproche immédiatement d'Oreste. Il y a là un jeu de bascule subtil, et quand je dis *bascule*, Mesdames et Messieurs, ce n'est pas tout à fait exact, car nous voyons un éloignement de Pyrrhus et d'Hermione, un rapprochement de Pyrrhus et d'Andromaque, un rapprochement de Pyrrhus et d'Hermione, cela nous fait trois actes, puis le nœud et le dénouement, et nous avons assisté à ces actions et réactions réciproques sans que le poète se soit répété une seule fois. Ce que le poète se propose de nous montrer, c'est qu'il n'y a pas une créature humaine qui ne relève que d'elle-même, c'est que toujours en agissant nous faisons non seulement notre bonheur et notre malheur propres, mais toujours le bonheur et le malheur de quelqu'un. C'est ainsi que la question s'est posée devant lui, et c'est le problème qui s'agitera tout à l'heure sous vos yeux. Au profit de quoi ? Au profit de ce sentiment qui ne fait que traverser la tragédie de Corneille et qui domine dans Racine : c'est l'amour ; et, avec lui, celui qui le suit pas à pas, la jalousie. Vous vous rappelez ce mot profond de La Rochefoucauld : « On veut faire tout le bonheur, et, à défaut du bonheur, tout le malheur de ceux qu'on aime. » Amour et jalousie,

voilà ce que Racine va nous montrer dans le cœur de ces quatre victimes de la plus dominante et la plus terrible des passions : trois d'entre d'elles sont torturées par la jalousie ; il n'y a pas un moment de répit pour elles, à peine quelques éclairs dans cette nuit ; toujours ils vont revenir à ces pensées désolantes qui les affolent qui les poussent au crime et qui leur mettent l'épée à la main : je n'aurai pas ce que je désire, et c'est un autre qui l'aura !

Et la-dessus pour nous reposer et nous défendre, nous avons Andromaque. Elle aime, elle aussi. Elle a été,ce qu'il y a de plus doux au monde, la plus heureuse des femmes et la plus heureuse des mères ; et la seule pensée d'abandonner le nom d'Hector, cela la fait frémir de honte. Mais elle est mère. Et alors, Mesdames et Messieurs, pour sauver ce fils qu'elle chérit, elle fait appel à un sentiment qui est à la disposition de toutes les femmes : la coquetterie. Car elle est coquette et tout à l'heure vous comprendrez très bien que si Pyrrhus, roi d'Epire, n'était pas en même temps contemporain de Louis XIV, il marcherait sur Andromaque, et lui serrerait les poignets, et la ferait crier. Mais cela amènerait peut-être un autre dénouement, que Racine n'a pas voulu adopter.

Pyrrhus, touché par les charmes d'Andromaque éplorée,s'éloigne d'Hermione, et vous voyez,Messieurs, comment toutes ces passions réagissent les unes sur les autres.

Au lever du rideau, on est en présence d'Oreste. Il

arrive de Sparte ; il a essayé d'oublier, comme on a fait de tout temps, par les voyages, la femme qui n'avait pas voulu de lui. Il est allé en Scythie. Il revient, se demandant, à la suite d'un bruit vague qu'il a entendu en Grèce, si Hermione et Pyrrhus sont vraiment, autant qu'on le dit, sur le point de se marier. Il y a quelque espoir, il interroge Pylade. Voici ce que Pylade lui dit:

. . . Chaque jour on lui voit tout tenter.
Pour fléchir sa captive ou pour l'épouvanter.

De son fils, qu'il lui cache, il menace la tête,
Et fait couler des pleurs, qu'aussitôt il arrête.

Voilà les sentiments de Pyrrhus vis-à-vis d'une autre qu'Hermione, d'Andromaque. Et Hermione ?

Hermione, seigneur, au moins en apparence,
Semble de son amant dédaigner l'inconstance,
Et croit que trop heureux de fléchir sa rigueur,
Et la viendra presser de reprendre son cœur.

Mais je l'ai vue enfin me confier ses larmes,
Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.
Toujours prête à partir, et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle Oreste à son secours.

Ainsi Hermione est dédaignée, elle n'a pas oublié Oreste. Il y a là une chance de salut pour le malheureux; il s'y cramponne, il demande une entrevue à Hermione,

et alors, selon qu'il se rapprochera ou s'éloignera de Pyrrhus, Oreste espère ou désespèrera. Et toute la tragédie est l'action et la réaction réciproque de ces sentiments.

*
* *

Je ne pousse pas plus loin cette analyse. Il me suffit d'en avoir posé les commencements pour pouvoir vous mettre en quelque sorte dans cet état d'esprit où se trouvaient les contemporains du poète au moment où la toile s'est levée devant eux. Et pour cela je vous demande de faire un effort d'esprit que Racine demandait lui-même à ses spectateurs. Corneille avait habitué le public de son théâtre à attendre toujours des choses retentissantes, bruyantes et qui s'imposent aux spectateurs, si j'ose parler ainsi, par le bruit qu'elles font. Ses contemporains avaient relevé, je ne dirai pas le défaut de sa manière, mais enfin ce qu'elle avait de particulier; et dans une comédie de Molière que vous connaissez bien, car elle a été représentée ici, l'*Impromptu de Versailles*, Molière s'était moqué agréablement de ces personnages qui font de grands gestes, qui invectivent les destinées, cela, à travers le jeu de l'acteur, je le veux bien, mais aussi à travers la conception du drame. Dès le début, Racine veut qu'on parle humainement, parce qu'il a la prétention de ne suivre que la nature, et, comme Molière, il pourrait prendre comme devise ces mots que La Fontaine vient d'écrire :

... Désormais il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

Ses drames, il les développe par une suite, un enchaînement de sentiments que nous pouvons tous comprendre, tous éprouver, et il les revêt en même temps d'une psychologie qui n'a rien d'exceptionnel. Ici, Mesdames et Messieurs, il faut s'entendre sur ce mot tout à fait à la mode, dont on abuse peut-être un peu, la psychologie dramatique. Je crois que la meilleure des psychologies est celle qui est inconsciente, qui nous représente des personnages vivants. Aujourd'hu, nous étalons volontiers le résultat de notre observation ; au XVIIe siècle, on se préoccupait plutôt de la cacher. Et voyez la différence des temps et des procédés. Aujourd'hui, un poète dramatique, un romancier prenant l'épithète de psychologues se croient obligés d'étaler leurs trousses devant nous, de nous faire admirer le luisant, le poli et l'aigu de leurs outils. Pourquoi ? Parce que nous ne sommes pas très psychologues ; nous ne nous rendons pas compte que les mouvements de l'âme humaine ne se laissent pas fixer par notre apparente pénétration : au XVIIe siècle, on les traduisait par des personnages sentant et vivant devant nous : C'est là la supériorité de Racine et de son temps et des anciens, et c'est la dernière différence que je constate avec Corneille. Ce n'est pas en effet au temps de Corneille que ces personnages pouvaient exposer devant nous une science que l'on ne possédait pas encore. Le

XVIIe siècle, jusqu'à Louis XIV agissait beaucoup plus qu'il ne pensait ; après Louis XIV, il a pensé plus qu'il n'a agi. Corneille est contemporain de la Fronde, de ces aventures singulières où l'on voit prendre part les Condé, les Montbazon, les Chevreuse. Je ne dis pas que Corneille n'ait pas vu très clair dans l'âme humaine, mais il se préoccupait beaucoup plus des évènements que du jeu des passions. Avec Racine, cette société s'apaise, rentre dans l'ordre, et alors l'intérêt est dans l'âme humaine beaucoup plus que dans l'activité extérieure. Supposez le sujet d'*Andromaque* traité par Corneille, les personnages que je viens de vous indiquer tout à l'heure entre les mains de l'auteur du *Cid*. Imaginez ce qu'eût été la pièce : Soyez sûrs que l'ambassade du commencement, les nouvelles qui arrivent de Grèce, la querelle de Pyrrhus et d'Oreste, tout cela à peine indiqué jamais étalé par Racine, Corneille l'eut mis en pleine lumière. De là aurait suivi un conflit d'évènements. Pour Racine, au contraire, tout se passera pour nous dans des conversations. Même à la fin, le personnage d'Oreste pourrait être circonscrit dans un cercle très étroit. Il n'est pas nécessaire qu'il s'agite beaucoup, parce que tout se passe dans son âme, et la parole le traduit.

Ainsi la psychologie entre dans la tragédie de Racine, elle y entre en maîtresse, elle va y régner, mais elle se traduit d'une façon dramatique, et c'est ici, Mesdames et Messieurs, que s'accuse une différence de plus entre la psychologie telle qu'on l'entend aujourd'hui et celle

d'autrefois. Autrefois les passions n'étaient pas leur véritable but à elles-mêmes. C'étaient des accidents de l'expérience humaine et des objets d'étude, mais accidents ou objets d'étude, ce qu'on se préoccupait d'en faire sortir, c'était une morale, une leçon donnée à toute la vie. Voilà pourquoi au-dessus du théâtre de Racine vous voyez toujours planer une idée supérieure, qui est une idée morale. Dans *Andromaque*, cette idée morale, c'est qu'il n'est pas permis, qu'il n'est pas légitime pour une créature humaine de s'abandonner à sa passion. Et c'est pour cela qu'Oreste sera victime de cet épouvantable désastre moral que vous verrez éclater à la fin. Pyrrhus n'a pas le droit d'être impitoyable pour sa captive ; il n'a pas le droit de subordonner à la satisfaction de ses sentiments la vie d'un enfant. Hermione n'a pas le droit de traiter avec ce dédain sublime que vous lui verrez tout à l'heure la malheureuse mère qui l'implore. Dans tout le théâtre de Racine, cette pensée dominante de l'étude des passions subordonnée à la morale s'accuse, et elle n'est nulle part plus claire que dans *Andromaque*, non pas même dans *Phèdre*. Pourtant nous n'avons dans *Andromaque* que des passions humaines et ces passions tirent d'elles-mêmes leur morale et leur intérêt. Leur morale, j'ai essayé de vous la démontrer.

Leur intérêt, Mesdames et Messieurs, je voudrais, en finissant, vous dire pourquoi cette tragédie si vieille, qui a déjà deux cent trente ans, vous émouvra tout à l'heure autant que pourrait le faire une pièce de

d'Ennery, ou de Dumas, ou de M. Sardou. Pourquoi? C'est que tout y est subordonné à la loi du théâtre. Racine avait l'instinct des lois dramatiques; il se rendait bien compte que le théâtre est subordonné à certaines conditions ; que dès qu'on les abandonne, on se trompe, on erre, et alors cette morale supérieure, cette antiquité lointaine, ce conflit de passions, il a encadré tout cela dans les lois du théâtre. Il nous a intéressés seulement à ceci : savoir si Pyrrhus épousera Hermione, et alors la tragédie se ramène à savoir si le jeune premier épousera la jeune première, un simple sujet de vaudeville. Oui, c'est qu'on ne retient l'intérêt qu'à condition de représenter la vie sous la forme d'un problème ; ce problème il faut qu'il soit exposé dès le début : c'est le premier acte ; ensuite, embrouillé, puis dénoué, et que le spectateur s'en aille sous une impression définitive et claire. Vous vous rendez toujours compte que l'action progresse, marche. Voilà, Mesdames et Messieurs, entre autres beautés, celles qui me paraissent capitales dans la tragédie de Racine.

Il ne me reste plus qu'à vous montrer comment cet intérêt humain durable se mêle à la peinture la plus exacte des mœurs contemporaines et comment la tragédie de Racine se trouve représenter en même temps l'homme de tous les pays et l'homme du XVIIe siècle. Vous connaissez ce paradoxe amusant de M. Taine nous disant : « Si j'avais le plaisir d'être duc et le bonheur d'être millionnaire, je secouerais mon arbre généalogique, j'en ferais descendre quelques duchesses d'autrefois, je

les prierais de prendre les costumes du XVIIe siècle, et, avec beaucoup de mines et de révérences, je les prierais de jouer, pour moi tout seul : *Andromaque*, et alors je croirais avoir compris cette tragédie ; car ce sont des mœurs bien éloignées de nous, ces fins mouvements de pudeur blessée, ces nuances et ces sous-entendus, et, pour les jouer, il ne faut pas les jouer avec des crise comme nous faisons depuis la réforme que nous a imposée David, mais avec les mines, avec les gestes de Versailles. » Cela est en partie vrai. Mais il est bien vrai aussi que jamais auteur dramatique n'a accumulé sur la scène autant de meurtres, autant de sang que Racine ; *ces fins mouvements de pudeur blessée*, mais ils coûtent la vie à Hermione, à Phèdre, à toutes les femmes de son théâtre. Ces *nuances* ce sont des cris comme celui d'Hermione, le « Qui te l'a dit ? », le sublime de l'illogisme féminin. Et ces sentiments sont ceux que l'humanité a de plus d'irréductibles, ceux qui rappellent sa férocité primitive, ceux qui nous permettent, comme je le disais en commençant, de commenter chaque pièce de Racine par un fait-divers. Mais, en même temps, ce sont bien là les contemporains de Louis XIV. Pourquoi ? Parce qu'ils subissent la triple contrainte de l'idée monarchique, de la subordination de tout à un idéal dont tout dépend, à la morale qui vient du christianisme et à des conditions particulières qui sont la loi des trois unités. Pour les comprendre, vous n'avez qu'à parcourir les romans de ce temps-là, ceux de Mme de Lafayette ou les *Mémoires* de Saint-Simon ; vous

verrez qu'à la cour de Versailles, avec les convenances extérieures, on s'aimait et on se haïssait, on se trahissait et on s'assassinait, et que jamais on ne s'affranchissait de l'idéal monarchique. Si vraiment l'ancienne société française a poussé cette fleur délicate du théâtre de Racine et de la littérature du temps de Louis XIV, et si elle a provoqué cette apothéose du pouvoir absolu, cela tient à ce que le théâtre arrive à ce moment où toutes les gloires extérieures et intérieures, toutes les grandeurs sont réunies.

Enfin la loi des trois unités, vous la verrez appliquée constamment par Racine avec une aisance telle que le poète semble porter allègrement le poids de cette chaîne qui meurtrissait les grandes épaules de Corneille. Corneille lutte tout le temps contre elle, contre la nécessité de commencer avant le lever du soleil et de finir avant qu'il se soit levé de nouveau. Racine supporte cette loi avec une telle aisance que vraiment on se demande s'il aurait pu faire une excellente tragédie sans elle. Pourquoi ? C'est que cette règle n'est pas, comme on l'a cru, une invention due à la collaboration de Richelieu et de Scudéry, qui auraient inventé cela comme un préfet de police un arrêt contre les chiens errants. Non, elle est sortie du théâtre lui-même. On a commencé par faire des pièces comme on pouvait, où le poète demandait des concessions d'attention souvent très fortes. Peu à peu, il a pris possession de ses moyens, il s'est rendu compte que c'est dans une crise que se concentre le plus d'émotion, parce que

c'est dans une crise que toutes nos facultés ont le plus de puissance, et parce qu'au théâtre, n'ayant que quatre heures devant soi il faut enfermer dans le moins d'espace possible le plus possible d'intérêt. Corneille avait esquissé cette forme, elle était allée en se développant et en se perfectionnant et c'est alors que Racine l'avait prise, et par un choix très habile de ses sujets, était arrivé à en faire sortir le maximum d'émotion. C'est simplement donc un moyen empirique que les auteurs avaient trouvé pour intéresser les spectateurs. Plus tard on devait en trouver d'autres ; les romantiques feront justement le contraire des classiques. Cela ne doit pas nous empêcher de constater qu'une des formes du théâtre a rencontré son expression définitive et parfaite avec la tragédie de Racine. C'est cette tragédie dont vous allez voir le premier spécimen qui ait été un chef-d'œuvre. Vous allez voir dans *Andromaque* tout cela s'étaler, s'accuser par la meilleure des démonstrations une démonstration de fait. Ma seule ambition pour aujourd'hui, c'est d'avoir laissé dans vos esprits quelques idées que j'aurai à reprendre plus tard, et que je préciserai, j'espère : c'est que : 1° la tragédie de Racine est le contraire de celle de Corneille ; 2° c'est qu'elle représente le plus haut degré de l'art tragique au XVIIe siècle, dépassant même peut-être la forme que lui avait donnée Corneille, parce qu'elle est plus avancée dans son développement ; et enfin une démonstration que Racine va faire tout à l'heure devant vous, c'est cette prodigieuse fécondité dans la simplicité des moyens, et (vous en aurez la preuve par la série des pièces qui suivront) l'étonnante souplesse de ce génie dans son unité.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Francisque SARCEY

LE JEUDI 16 NOVEMBRE 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

JOUEUR

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

REGNARD

JOUEUR

Mesdames, Messieurs,

Nous avons à nous entretenir aujourd'hui du *Joueur*, comédie en 5 actes et en vers de Regnard. Il semble, à l'annonce de ce titre, que nous devrons assister à la représentation d'une de ces fortes études de caractères comme Molière nous en a donné, comme on a essayé, depuis, au XVIIIe siècle, de nous en donner. Il n'en est rien, Regnard n'était pas l'homme de la haute comédie, et, sous une forme si solennelle, la pièce que nous allons voir n'est pas autre chose qu'un vaudeville ; seulement, c'est un vaudeville coupé, comme on faisait autrefois, en cinq actes, et écrit en vers, parce que c'était la langue de la comédie du temps. Dans le *Joueur*, vous ne trouverez pas une étude fouillée : non pas que Regnard en eût été incapable, mais bien parce qu'il ne s'en est point soucié. Il faisait du théâtre pour s'amuser et amuser ses contemporains, uniquement ; de sorte que ces études de caractères d'où jaillit le comique, et que nous aimons tant chez Molière, n'existent pas chez lui. En un mot, il a passé à côté du joueur. Ce n'est point faute cependant d'en avoir vu : au XVIIe siècle, la fureur du jeu était extraordinaire ; notre temps lui-même n'en

saurait donner une idée. Les sermonnaires, Bourdaloue, Bossuet, n'ont cessé de réagir contre la passion du jeu ; Mme de Sévigné, Saint-Simon nous racontent, à ce sujet, une foule d'histoires plus bizarres les unes que les autres ; vous vous rappelez aussi la tirade fameuse de Boileau et ce chapitre merveilleux de La Bruyère sur le jeu. Donc, le personnage principal que vous trouverez dans la pièce de Regnard n'est pas du tout un joueur, mais un jeune seigneur qui aime une jeune fille de bonne maison et qui s'en va jouer de temps à autre. Quand il n'a plus un centime il adore la jeune fille ; aussitôt qu'il a de l'or, il ne pense plus à elle et court dans un brelan. La pièce est toute dans ces alternatives d'amour et d'indifférence. Il arrive, en fin de compte, que le jeune seigneur est ruiné ; la jeune fille s'aperçoit que jamais elle ne sera heureuse avec un tel mari, et elle épouse un brave garçon qui l'aime sincèrement, — et c'est toute la pièce.

Or, Mesdames et Messieurs, je prétends qu'un joueur qui ne pense à celle qu'il aime que lorsqu'il est ruiné, celui-là n'est pas un joueur. Le joueur véritable n'a qu'une pensée : le jeu, et lorsqu'il a tout perdu, il ne songe qu'à retrouver de quoi pouvoir retourner au jeu. Ces alternatives, que nous expose Regnard, n'existent point dans la nature, dans celle du moins du *vrai joueur*.

Vous trouverez aussi, dans la pièce de Regnard, des côtés accessoires qui sont même ce qu'elle renferme de plus attrayant; une vieille fille qui rappelle la Bélise de

Molière ; des scènes des *Femmes savantes* refaites dans un autre style ; car, je dois vous dire, Mesdames et Messieurs, que Regnard n'a jamais fait autre chose, dans sa carrière dramatique, que de refaire les pièces de Molière. Il y a un marquis dont notre grand comique lui a encore fourni le modèle ; seulement, celui-ci est resté légendaire pour le mot fameux de : « Allons, saute marquis ! » Quant à une étude de joueur, il n'y en a pas. Au reste, le personnage du joueur n'a jamais eu de chance au théâtre. Sans doute, est-ce un sujet trop poignant, trop particulier pour être mis en drame ? Quand on nous a donné *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*, on nous a montré les conséquences du jeu ; on nous a fait voir un de ces joueurs entraînés par la misère, de crime en crime, et qui finissent sur les bancs de la cour d'assises ou recourent au suicide. Mais prenez une passion quelconque qui soit exclusive dans le cœur de l'homme: elle aura exactement les mêmes conséquences que le jeu. Elles seront certainement plus infaillibles, plus rapides par le jeu, mais ce n'est point nous peindre le jeu que de nous exposer les conséquences auxquelles il aboutit ; ce n'est pas ce qu'on appelle fouiller un caractère. Il faut absolument chercher les racines du vice, le suivre dans ses manifestations, l'observer dans toutes les étapes à travers lesquelles il passe, et montrer ensuite toutes les circonstances dont il s'accompagne. Eh bien ! si vous le voulez, Mesdames et Messieurs, c'est cette étude que nous allons tenter de faire ici.

*
* *

Quelle est la racine de l'amour du jeu ? L'amour de l'argent, dit-on. On éprouve une joie inexprimable à gagner et un profond désagrément à perdre. C'est que le jeu prend une intensité très singulière chez celui qui est possédé par l'attrait de l'or. Mais, en réalité, ce n'est point là le fond de l'amour du jeu. Car nombre de passionnés pour le jeu joueraient presque sans argent, exclusivement pour les émotions que leur procure le jeu, en dehors de tout espoir de gain. Un grand seigneur du siècle dernier disait : « Si je jouais la peste, je voudrais la gagner. » Voilà le vrai joueur. Mais un homme qui, après un somme réconfortant de huit heures, se lève à minuit, frais et dispos, se rend à un cercle où il trouve des joueurs harrassés de fatigue qui ne savent plus ce qu'ils font et qui leur gagne leur argent, ce n'est pas un joueur, c'est un industriel. Je veux parler des gens qui jouent pour jouer, et non pour l'appât du gain. En effet, considérez des joueurs, qui possèdent des millions, à une table de whist ou de baccarat, ils sont très affectés lorsqu'ils perdent, et cela non pour l'enjeu, mais bien pour l'ennui de perdre et le désir qu'ils avaient de gagner.

A quoi joue-t-on ? A des jeux de hasard. Or, remarquez ceci, que je n'appelle point jeu les échecs, les dames, qui sont des exercices de l'esprit ; le billard, où le plus fort bat toujours le plus faible ; on ne s'y

passionne pas autrement qu'un savant pour un problème de mathématiques. Il n'y a de vrai jeu que les jeux où le hasard entre pour une forte part, et même où il est tout. Le suprême des jeux serait celui où les combinaisons seraient si nombreuses, si variées, que le hasard y aurait une part égale aux chances du joueur le plus habile dans toutes les combinaisons. Il y avait un jeu dans ce genre au XVIIe siècle : le *trictrac*. Vous verrez dans la pièce de Regnard un maître de *trictrac*.

> Son nom est Toutabas, vicomte de la Case,
> Et votre serviteur, pour terminer ma phrase.

Le *trictrac* est le plus beau des jeux, parce que c'est celui qui permet à l'esprit de faire le plus de combinaisons, et en même temps parce qu'il n'y a pas de moment où un dé arrivant à l'improviste ne puisse renverser toutes les combinaisons les plus étudiées et faire qu'une *mazette* ne batte le plus habile. C'est un jeu extrêmement difficile à apprendre, aussi ne le joue-t-on plus, car les vrais joueurs ne songent qu'au hasard. Et la part du hasard a été faite de plus en plus grande à mesure que les jeux ont changé avec la mode, depuis le XVIIe siècle. De nos jours on joue le *baccarat*, où les combinaisons sont très rares ; il ne faut qu'avoir du sang froid. C'est même à cause de cela que les passionnés perdent toujours. Mais le triomphe des jeux de hasard, c'est la *roulette* et le *trente-et-quarante*. Il y

a donc, Mesdames et Messieurs, une joie quelconque à lutter contre le hasard, à chercher l'*aléa*. Pourquoi ? C'est ce que nous allons nous efforcer de rechercher si vous le voulez bien.

*
* *

Qu'est-ce que le hasard? Beaucoup vous répondront— les philosophes surtout : le hasard n'existe pas, tous les faits sont des résultantes de la fatalité ; il était impossible qu'un fait qui s'est produit ne se produisît pas, parce qu'une quantité innombrable de causes ont pesé sur lui et l'ont déterminé. A ce point de vue là, en effet, il n'y a point de hasard, il n'y a que de la fatalité. Mais supposez que vous partiez en voyage ; vous vous rendez à la gare. En chemin vous rencontrez un ami qui vous retarde quelques minutes ; vous manquez votre train. Vous prenez le suivant une demi-heure après. La machine saute, vous vous tirez de l'accident avec un bras cassé. Bien entendu vous accusez votre ami du malheur qui vous est arrivé. C'est le hasard qui l'a mis sur votre chemin et qui l'a fait vous retarder. Cependant, il s'est trouvé que le mécanicien, dix minutes avant le départ, avait prévenu le chef de service du mauvais état de la machine. Il était impossible d'arriver à destination sans accident. Cependant le train devait partir quand même, on manquait de machines, et, pour un dernier voyage, bah ! ça marcherait tout de même. Qu'en est il résulté ? Pour le mécanicien est-ce la cause du hasard si la machine a sauté ! Non, il l'avait

prévu. Mais, vous qui étiez dans le train, vous ignoriez ce qui s'était passé entre le mécanicien et le chef de service. De plus il était *absolument nécessaire* que vous manquiez le premier train, parce qu'étant parti de chez vous à une certaine heure, votre ami vous a rencontré à un endroit où il était *absolument nécessaire* qu'il vous rencontrât, vous avez été retenu par un fâcheux, soit, mais il était *absolument nécessaire* que vous preniez le second train, puisqu'il n'y en avait pas entre les deux ; enfin il était *absolument nécessaire* que la machine, qui était avariée, éclatât ; il en résulte que tous ces faits ont été produits par une série de coïncidences nécessaires qui ne sont dues qu'au hasard pour vous, mais non pour votre ami.

Eh bien ! si vous considérez tous les événements humains, tous sont des fatalités pour ceux qui les ont prévus, des hasards pour les autres, et si vous imaginez, Mesdames, Messieurs, qu'il y a une intelligence supérieure qui embrasse tous les temps et tous les espaces, ce sera la Providence, et Providence, hasard, fatalité ne seront que les trois termes d'une même idée. Le hasard est donc coïncidence de deux faits qui n'ont point été prévus.

Quand l'homme des premiers temps, l'homme originel, est entré dans le monde, il a été jeté dans un océan d'événements sur lesquels il ne pouvait presque rien. Une quantité de faits se pressaient autour de lui, faible, nu, déshérité, et il fallait qu'il luttât contre eux. Il en a pris l'habitude et depuis que le monde est

monde, il n'a fait autre chose sur cette terre que de lutter contre ces coïncidences non prévues, et s'efforcer d'arracher à ce hasard le plus qu'il le pouvait d'événements, et quand il était frappé par eux, de résister encore. Seulement, comme il n'était point philosophe, mais purement imaginatif, il a en quelque sorte résumé toutes ces coïncidences sous une forme vivante qu'il a appelée la fortune, la chance. De ce hasard il a fait un être obscur, mystérieux, violent, qui pesait en quelque sorte sur l'humanité, avec lequel il était obligé d'entrer en lutte ; et il y avait pour lui un plaisir infini quand il en triomphait, un désespoir profond s'il était vaincu ; mais les émotions qui résultent de ce triomphe et de cette défaite le passionnaient et redoublaient ses efforts. Il en vint à les appeler de lui-même, à les rechercher, et un besoin naquit en lui, qui devait s'augmenter par des hérédités successives et que tous encore nous portons dans notre cœur, soit endormi, soit frétillant. Nous éprouvons cet impérieux désir de nous colleter avec la fortune, avec le hasard, avec toutes ces coïncidences de faits, de travailler à les prévoir, de les vaincre, et ne point être abattus par elles. Malheureusement il n'est pas toujours possible de contenter ce désir-là, souvent il reste inassouvi ; dans la société telle qu'elle est organisée de notre temps, chacun a été par sa fortune, par sa situation, engagé dans une ornière où il tire péniblement la charrue de sa vie, mais sans violents cahots, et même sans le caprice d'en rencontrer. Les grands aventuriers, les

conquérants, les audacieux dans toutes les situations, sont assez rares. En général, la marche de l'humanité suit paisiblement la routine que le sort lui a marquée ; elle ne trouve pas à satisfaire le bésoin de lutte.

Eh bien ! Mesdames et Messieurs, figurez-vous vingt ou trente personnes assises autour d'un tapis vert — toutes ont dans l'âme ce désir de l'*alea* — on distribue des cartes. Et immédiatement toutes les combinaisons possibles gisent dans ces cartes, et chacun se dit : O fortune, nous allons lutter ensemble, nous allons compter les émotions de la bataille. — Au début du jeu, tous les visages sont souriants, et alors on engage l'action, — et voilà que bientôt la scène change. Il y a des gagnants. Observez alors la joie intense du joueur qui gagne. Est-ce pour l'argent qu'il joue ? Oui, sans doute, l'argent est pour une grande part, mais c'est pour pouvoir se dire : je suis donc maître de la fortune, c'est une satisfaction délicieuse. Et on en éprouve une sensation si réjouissante qu'on ne peut contenir sa joie ; on la répand en épigrammes désagréables, ou en une indulgence encore plus désobligeante ! Le perdant, lui, est au désespoir. Il trouve le fait de perdre insensé, absurde, il s'emporte contre sa destinée malheureuse. C'est qu'il n'y a rien comme le jeu qui mette au plein vent le caractère des gens. En effet, comme toutes les émotions très violentes, celles du jeu vous trahissent, le fond de notre nature remonte à la surface. Il en est de même dans l'ivresse, qui relâche les liens de la volonté.

Je vous disais tout à l'heure, Mesdames et Messieurs, que le goût du jeu nous venait de notre primitive humanité, de cette lutte que l'homme ancestral a été obligé d'engager contre la nature. Qu'est-ce qu'ont fait tous les hommes des premiers temps ? Ils ont cru à l'existence de la Fortune et aux moyens de la conjurer ; ils ont tous été *fétichistes*. Eh bien ! le joueur, fût-il philosophe, est fétichiste. Il croit au sou percé, au fer à cheval, que sais-je encore. C'est stupide, contraire à vos opinions philosophiques, même à vos croyances religieuses ; mais c'est ainsi, et je défie quelque joueur que ce soit de ne point croire au *cri-cri*, au sou percé, au louis rayé, etc... Il a la ferme conviction de la nécessité du fétiche, et cela parce lorsqu'on est victime d'une passion violente qui concentre toutes les forces de l'individu, le fond ancestral reparaît.

La Bruyère, dans son chapitre sur le *Joueur*, fait remarquer une chose que vous retrouverez dans la pièce que vous allez voir sous une forme plus plaisante : C'est que le jeu égalise les conditions. Tous les joueurs deviennent égaux et amis comme tels.

L'on se rencontre à une table de jeu, on ne se connaît ni les uns ni les autres : quelques heures après on est sur le point de se tutoyer. — Revenus dans le monde, l'on ne se connaît plus — Comment exprimer ce fait ? C'est que les hommes se rencontrant dans un endroit où ils ne devraient jamais aller, se mettent naturellement au niveau les uns des autres ; ils font partie pour ainsi dire, d'une sorte de franc-maçonnerie tacite qui les

rend tous égaux entre les mêmes murs. — Et lorsqu'ils se quittent, le magistrat reprend sa toge, le préfet son frac et on ne se reconnaît plus.

C'est ce qui explique, Mesdames, Messieurs, cette sorte d'indulgence qu'on témoigne au coupable d'un scandale au jeu. C'est que les joueurs ont en effet, je ne sais quelle triste et douce pitié pour ceux qui partagent leur passion. Ils disent : il a eu tort ; mais je ne sais pas, à sa place, si je n'en aurais pas fait autant. Je ne parle pas ici, bien entendu, du tricheur de profession, mais de l'homme qui a été entraîné, en quelque sorte, par une fatalité invincible, à méconnaître une fois les règles et les lois du jeu.

Certes, il n'est guère recommandable, mais il est protégé par une espèce d'indulgence philosophique ; et cependant, c'est une sottise, que de prétendre qu'au jeu on commence par être dupe, et on finit par être fripon. Le vrai joueur ne trompe jamais. Il peut y arriver, parce qu'en effet toutes les passions très violentes, quand elles poussent l'homme à un certain degré de misère, finissent par avoir raison non seulement de sa passion, mais même de son honnêteté et le jettent dans l'infamie. Mais en général l'homme qui aime le jeu joue loyalement contre la fortune. Le vrai joueur a cela de beau, qu'il est un passionné, et il faut compatir à toutes les passions.

*
* *

Une des remarques qu'on peut encore faire sur le

jeu, c'est qu'il tue absolument tout esprit de conversation. Jamais vous n'entendrez deux joueurs — ou quatre joueurs, si le jeu est à quatre — causer entre eux, ou bien alors ils laissent échapper un déluge d'inepties, de calembours de mauvais goût, de plaisanteries surannées, qui reviennent toujours avec les mêmes termes et aux mêmes moments.

Ce serait encore là un médiocre inconvénient du jeu s'il ne faisait perdre aussi le sentiment de la valeur de l'argent.

On hasarde un premier louis assez aisément, un second, puis un troisième, on s'entraîne, on s'échauffe et tout l'argent que l'on a dans la poche ne compte plus. On le joue sans compter. On force cinq louis, dix louis sur une carte, quand on a vingt-cinq seulement de traitement mensuel.

L'argent n'a donc pas de valeur pour le joueur, et c'est tout naturel, puisqu'il ne faut que quelques minutes pour le gagner ou pour le perdre. Eh bien ! quand on sort d'une de ces nuits terribles de jeu ; quand l'aube triste d'hiver vous met désespérément à la porte, les yeux tirés, le regard fiévreux, les mains salies, affaissé, abattu, la cravate en désordre et dans un état d'esprit inexprimable de désespoir profond, on rencontre l'honnête balayeur qui est déjà à son travail et on l'envie. Il n'a point de remords, lui, il gagne son argent loyalement. Il n'a que trois francs par jour, c'est vrai, mais cela lui suffit pour nourrir sa femme et ses enfants et vivre heureux près d'eux. Il a sa conscience tranquille.

Lui, le joueur, il a cinq cents francs d'appointements, mais il est déjà en retard d'un mois. Bah ! il travaillera davantage. Non, pas du tout. S'efforce-t-il de prendre du repos, les cartes voltigent devant ses yeux et il s'écrie dans sa somnolence comme le joueur de Regnard :

Vingt fois à carte-triple et toujours premier pris !

Le lendemain, il se réveille harassé, épuisé. Il se rend à son bureau. Travaillera-t-il ? non. Parce que ce passage constant par les émotions les plus diverses, ces secousses fréquentes et violentes ont fini par désagréger son âme, par lui ôter sa force, toute son énergie morale.

*
* *

Pour le joueur heureux, l'or ne porte pas profit. Il a une fascination funeste : il ne tient pas à la main. Vous avez tous eu, Mesdames et Messieurs, cette première sensation des louis qu'on a gagnés loyalement. Il semble que cet argent ne vous donne que des bons conseils. L'or qu'on rapporte du jeu semble porter une empreinte de perversité. On ne sait d'abord à quoi l'employer, on le dépense sottement, on le gaspille. Autrefois, aux alentours des maisons de jeu, il y avait des magasins de bibelots invraisemblables, de tableaux qui ne valaient pas deux liards. Le joueur s'y arrêtait volontiers et y laissait une partie de son gain. On eût dit que l'or qui en était l'objet lui brûlait les mains ; il fallait absolument qu'il le dépensât en jouissances factices, comme le plaisir qu'il avait eu à le gagner.

*
* *

Voilà donc, Mesdames et Messieurs, tous les graves inconvénients du jeu. Je souhaite que vous emportiez de cette conférence ce précieux avis : quand on vous montrera un cercle à l'Orient — ouvert ou fermé, peu importe, — fuyez à l'Occident. Ne vous y aventurez jamais, car si vous vous y laissez entraîner, c'est pour la vie. La passion du jeu est irrémédiable, elle ne s'use pas, comme les autres passions, par l'usage même. La nature, la bonne nature, en nous donnant la vieillesse, en nous retirant les forces, nous corrige nécessairement de celles-ci, mais point du tout de celle-là qui s'accroît et s'exaspère par l'usage. L'homme qui en est la victime devient un être inutile, épuisé, et, ce qui survient fatalement, lorsqu'il a tout perdu et qu'il ne laisse plus derrière lui que des ruines, il s'en va fièrement, galamment, avec une sèche et rageuse désinvolture, s'appliquer un revolver sur le front et faire sauter au plafond le peu qu'il avait d'âme.

Nous devons donc fuir le jeu comme un mal contagieux. Et pour cela, nous n'avons de ressources qu'en ce que nous proposent les prédicateurs : Fuyons les occasions prochaines du péché.

Voici la leçon qu'il vous faut emporter, Mesdames et Messieurs, de cette conférence, car elle ne ressort pas de la comédie que vous allez voir représenter. La pièce est très jolie, très amusante ; écoutez-la, buvez-la comme le vin de Champagne léger, mousseux, agréable, qui éveille l'imagination, mais n'y recherchez point de vérités. Rappelez-vous le mot de Boileau à qui l'on disait que Regnard était un homme médiocre : « Oui, répondit-il, mais il n'est pas médiocrement gai ».

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Gustave LARROUMET

LE JEUDI, 30 NOVEMBRE 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

BRITANNICUS

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

RACINE

BRITANNICUS

Mesdames, Messieurs,

Si vous voulez bien vous rappeler l'étude, que nous avons faite ensemble, des éléments de la tragédie au XVIIe siècle, vous saurez quelle part nous avons attribuée à l'histoire dans la constitution de ses éléments. L'histoire, son lointain, la grandeur de ses personnages, la faculté qu'elle donne au poète dramatique de grandir l'action, les sentiments et les héros, tout cela a été un élément essentiel de l'art de Corneille et de Racine ; mais Corneille a fait surtout de la tragédie historique : Racine au contraire a fait surtout de la tragédie de passion. Dans l'œuvre des deux poètes, vous trouverez, en dernière analyse, non pas une part égale faite au sentiment et à l'histoire, mais une alternance de ces deux éléments.

Ainsi Racine commence par l'Histoire ; il écrit une tragédie langoureuse, diffuse, incertaine dans ses moyens, qui s'appelle *Alexandre ;* puis dans *Andromaque,* il aborde simplement la tragédie de passion, avec des personnages historiques ou mythologiques. Avec *Britannicus,* il entre, lui aussi, dans la tragédie historique et il fait un chef-d'œuvre,

mais cette différence, que je vous ai signalée entre le théâtre de Racine et celui de Corneille, va vous apparaître ici plus claire, plus complète que jamais. Entre la façon dont Racine comprend l'histoire, et la façon dont Corneille la rend, il y a un abîme. La différence profonde qui existe entre les moyens des deux poètes s'accuse, s'impose, ici, avec un relief tout particulier. Rappelez-vous, dans les tragédies que vous avez vu représenter l'an dernier, l'usage que le grand poète fait de l'histoire ; que ce soit dans *Horace* ou dans *Cinna,* dans *Polyeucte* ou dans *Pompée,* dans *Othon* ou dans *Agésilas,* Corneille se préoccupe, avant tout, avec un respect scrupuleux, superstitieux quelquefois, de rester fidèle aux données de l'histoire. Il a rapporté de ce collège des Jésuites de Rouen, où il a fait ses études et où il a remporté des prix d'histoire et de vers latins, le respect des éléments historiques et une sorte de terreur, lorsqu'il aborde ces grands sujets, qui l'empêchent de les dénaturer. Il a bien soin de nous dire dans ses *Préfaces* et dans ses *Examens :* « Je m'appuie sur tel ou tel auteur, sur la *Vie des Saints,* sur Dion Cassius, sur Tite-Live. » Il consulte tout le catalogue de sa bibliothèque pour s'innocenter. Il a, en plus, le goût des questions politiques ; il aime à pénétrer par l'imagination dans le cabinet des grands, des maîtres du monde. Il fait parler Auguste comme parlait un Richelieu ou un Mazarin. Mais toujours cette préoccupation de l'histoire l'empêche de la considérer simplement comme une matière souple, à la disposition

de son génie ; il s'efforce de n'en rien changer. Si jamais dans ce genre, si incertain par son développement par son histoire, qui est le drame historique, un poète s'est montré scrupuleux vis-à-vis de ce legs du passé, de cette tradition vénérable, qui s'appelle l'histoire, c'est assurément Corneille. Avec Racine, c'est tout différent.

Racine s'inquiète peu des événements : il prend, dans l'histoire, plutôt un prétexte que des matériaux, et, lorsqu'il lui arrive de rappeler à la vie, à l'activité un personnage mort, il l'indique chemin faisant, mais sans y attacher autrement d'importance, simplement pour nous montrer que lui aussi connaît l'histoire. Là où Corneille nous dirait ; « Trois ou quatre auteurs m'autorisent à parler comme je le fais », — Racine déclare bien qu'il s'est appuyé sur Tacite et sur les grands auteurs de l'antiquité ; mais il prie les spectateurs de l'excuser, s'il n'a pas toujours suivi ces auteurs, et s'il a donné à ses personnages, pour la première fois un rôle qui n'ont pas en réalité dans l'histoire. Ce sont là des libertés qu'il s'est permises ; il n'en rougit pas autrement. D'un autre côté, là où Corneille se préoccupe de faire de la politique de Cabinet, là où il s'efforce de pénétrer les secrets des grandes délibérations, Racine se propose, au moyen d'une évocation poétique, artistique, de nous faire respirer l'atmosphère de ce temps-là, de nous baigner de cette lumière morte, qui a éclairé les yeux d'un Néron, d'un Mithridate ou d'une Athalie. Il ne veut pas nous donner une leçon de

politique ; il veut nous transporter dans le passé autant qu'un poète peut le faire ; il veut nous faire vivre pendant deux ou trois heures de la vie de Rome sous Néron, de la vie de Jérusalem sous Athalie. Il nous transporte à la cour d'Assuérus avec Esther ; mais, dans tout cela, il n'a qu'un but artistique, poétique. Là se trouve la différence capitale, sur laquelle je suis forcé d'attirer votre attention : l'un a observé en historien et en politique ; l'autre en poète et en psychologue. Cette physiologie va se montrer avec un éclat prodigieux dans la tragédie de *Britannicus*. En choisissant ce sujet, relativement voisin de nous, Racine avait un but qu'il nous dissimulait dans ses conversations, mais qu'il a avoué dans une *Préface* postérieure à la représentation de la pièce. Il disait : « *Andromaque* est une tragédie intéressante ; la pièce fait agir et vivre devant nous des passions, qui ont produit des monstres assez touchants ; mais la tragédie historique de Corneille s'est arrêtée avec lui. Il n'est pas possible à un jeune poète de rivaliser, sur ce point, avec son devancier. » De même, qu'après *le Cid*, Corneille s'était attaqué à *Horace* et à *Cinna*, à de grands noms et à des physionomies historiques bien connues, Racine allait tout droit à *Britannicus* ; c'était là une gageure. En s'attaquant à la cour de Néron, il s'attaquait à un moment de l'histoire, le plus connu, le plus intéressant et le plus complexe.

Rappelez-vous les notions d'histoire romaine, et demandez-vous, par comparaison, si, à aucun moment de

l'histoire de l'humanité, il y a eu une situation plus troublée que celle de Rome au milieu du premier siècle.

L'empire romain, être encore énorme, lentement préparé, qui n'a encore trouvé ni son équilibre, ni ses moyens d'existence, qui a été une République et qui est devenu un Empire, subsiste dans des conditions tout à fait difficiles ; son fonctionnement doit nécessairement amener une série de catastrophes. Jamais le monde n'a été aussi bien gouverné, — je parle du monde ancien, — que l'étaient les provinces latines de l'Empire. Il est certain qu'au temps de Néron, de Domitien, de Tibère, on vivait à Lyon, on vivait en Espagne, en Asie, d'une existence plus calme, beaucoup plus agréable, qu'on ne le faisait au temps glorieux de la République, lorsque les hommes d'Etat appartenaient à la famille de Caton, par exemple. L'Empire, en dehors de Rome, était bien gouverné ; Rome, au contraire, se plongeait dans les saturnales ; et cela, en vertu d'une erreur initiale. L'Empire romain avait été fondé par un vrai grand homme, César, et par une moitié de grand homme Auguste. César, était mort trop tôt, pour avoir pu donner complètement sa formule. Quant à Auguste, il n'avait pu lui aussi aller jusqu'au bout dans les intentions de son père adoptif. Il avait constitué l'Empire ; il avait réuni dans la personne de l'empereur, tous ces pouvoirs que l'ancienne Rome répartissait entre les consuls, entre les questeurs, entre toute sorte de magistrats, chargés de se faire équilibre les uns aux autres. Mais,

au moment de conclure, de donner à cette monarchie, à cet empire, la seule conclusion qu'elle pût avoir, l'hérédité ou l'adoption, il était mort, sans avoir doté sa création d'un organe indispensable, à savoir le mode de transmission du pouvoir. Vous remarquerez qu'à toutes les époques de l'histoire, les chefs d'Etat, par égoïsme ou par une vue supérieure des choses, ont pensé que, toutes les fois qu'un homme disparaît, laissant une grande place vide, si cette vacance n'est pas prévue ou pourvue d'avance, c'est la une porte ouverte à toutes les guerres et à toutes les ambitions ; çà été une de leurs plus grandes préoccupations. L'Empire, en somme, offrait, de sérieux avantages. Il est certain que, sous de bons empereurs l'empire romain a procuré à ses sujets et à ceux qui l'administraient des conditions d'existence paisible, sauf le cas où le jeu singulier de ces institutions amenait ce résultat étonnant : un monstre ou un fou implanté sur le trône, comme un Néron, par exemple, à la suite de crimes qui déroutent la nature et les prévisions humaines, les crimes d'une mère comme Agrippine.— C'est dans une situation troublée comme celle-là, dans cette antithèse d'un immense empire tranquille, dans lequel il n'y a pas de révoltes, mais qu'un pouvoir livre à toutes les incertitudes de la folie et de l'imprévoyance, que Racine a placé sa tragédie. Il n'y a rien de plus difficile à traiter qu'un pareil sujet, car vous voyez combien les éléments en sont complexes : vous voyez combien il est malaisé de le tirer de ce

chaos et de nous faire comprendre toutes ces questions d'hérédité, de despotisme. de transmission du pouvoir, d'ambition féminine, qui vont être les ressorts de la tragédie. Songez que le poète n'a que quatre heures devant lui, qu'il n'a que cinq ou six personnages, qu'il est obligé de nous attacher à des gens dont l'existence ne sera intéressante que si nous connaissons les mobiles de leurs actions, mobiles qui sont des intérêts politiques. Vous pouvez juger par la difficulté que j'ai moi-même à vous tracer sommairement ce tableau, de la difficulté beaucoup plus grande qu'il y aura pour un créateur de types, à faire rentrer comme un sang, comme une sève, dans ces personnages, et de combiner dans une pièce des éléments aussi contradictoires. Ce n'est pas là le seul aspect de cette société romaine, au sommet de laquelle se trouve un pouvoir incertain, confus, dont je viens de vous tracer les caractères principaux. Cette société elle-même est partagée en castes, qui ne sont plus toutes fidèles à leur histoire, et dont la lutte est continuelle.

Au moment où un hasard détruit tout à coup les anciennes institutions et substitue le pouvoir d'un seul à un gouvernement de *tories*, à la façon anglaise, qui était celui de l'aristocratie romaine, à ce moment, dis-je, une grande indécision règne dans les esprits des patriciens romains. Que faire ? — Ils ne peuvent rien obtenir que par la faveur de l'empereur. Il ne leur est plus possible de chercher de grandes aventures, comme les Gracques ou comme le grand criminel Catilina,

aventuriers qui donnent le vertige à distance, mais qui devaient être très passionnantes à courir, en un mot de jouer un rôle quelconque sur la scène de l'histoire. « Tout est bouleversé, disent-ils, nous n'avons plus de place dans l'empire ; eh ! bien, nous allons nous amuser ; nous sommes riches et nous sommes les maîtres du monde ». Alors ils se livrent à cette série d'orgies que vous savez, offrant, pendant trois ou quatre siècles, un spectacle assez semblable à celui que fournirait « la cour d'un roi de Dahomey ou une sarabande de nègres épileptiques au Congo ». Rappelez-vous les histoires de ces hommes, de ces femmes qui portent de grands noms et qui se précipitent dans la débauche avec une véritable rivalité d'infamies. Voilà ce qu'est l'aristocratie romaine ; à côté, on voit un petit cercle, qui a conservé les anciennes vertus : les femmes y sont chastes ; elles se font gloire d'emporter de la vie ce simple titre au respect, qui sera gravé sur leur tombe : « Ci-gît une femme qui a été la femme d'un seul homme, *uni viro.* »

En attendant qu'un bon empereur permette aux énergies honnêtes de s'accuser, les vieux patriciens restent fidèles aux exemples d'autrefois. Ce petit clan se tient à l'écart ; les uns, qui sont obligés de siéger au sénat, comme Thraséas, protestent par leur silence, ou bien lorsque l'empereur propose une motion par trop déshonorante, ou ils ne votent pas, ou ils s'en vont ; d'autres, comme Tacite, observent, notent, écrivent et sont en quelque sorte les vengeurs de leur pays et de

leur caste devant la postérité. Gardons-nous cependant de prendre Tacite au pied de la lettre. On a dit que c'était un pamphlétaire de génie, cela est vrai ; mais en somme, s'il avait vu de ses yeux, il exagère aussi sans doute par rancune, par humeur, par âpreté d'ambition, et d'honnêteté ; il y a là pour l'historien un départ à faire.

Tels sont les éléments généraux que l'histoire offrait à Racine. Voyez, non pas pour immoler le vieux Corneille au jeune Racine, mais par simple exactitude littéraire, voyez combien un sujet de ce genre est plus difficile à traiter que celui des *Horaces*, où il suffit de couper en actes une page de Tite-Live, ou que celui de *Polyeucte*, où il suffit de couper aussi en actes une page de la *Vie des Saints*. Ici le poète est obligé de choisir les deux ou trois personnages, dont il a besoin, de prendre trois ou quatre sentiments très simples, très élémentaires, d'où cependant il devra faire sortir la terreur tragique et l'élever au même point que Corneille. Ces personnages, l'histoire les lui a imposés, au moins les principaux. En tête vient *Agrippine*. — Ici je fais appel à vos souvenirs historiques. Cette *Agrippine* est la fille de *Germanicus*, le neveu de Tibère, grand personnage, militaire distingué, honnête homme, qui est mort d'une façon mystérieuse, empoisonné, dit-on, pendant une campagne en Syrie, soit par jalousie de l'empereur, soit autrement, laissant une veuve fidèle et hautaine, qui a rapporté ses ancêtres à Rome, qui a élevé un enfant dans l'orgueil de son sang. *Agrippine*

est la fille de ce Germanicus ; elle descend d'une des plus vieilles familles romaines ; elle est alliée à la famille impériale ; elle a épousé un certain *Œnobarbus*, homme d'une race violente, aussi âpre dans les querelles politiques que sa femme est orgueilleuse ; il se souvient de sa race, presque de sa dynastie. Un jour, cet *Œnobarbus*, ne pouvant convaincre son adversaire, se jette sur lui et lui fait jaillir l'œil d'un coup de poing ; un autre jour, il arrive à son tribunal de prêteur ; un officier public lui fait remarquer que l'heure de l'audience est passée ; il le menace de lui casser la tête et il gagne sa place. Cet homme sanguinaire est un malade, un nerveux, sur l'état duquel les médecins se sont mis à faire des recherches posthumes, d'où il résulte que c'était un véritable épileptique. Si vous unissez cet homme par le mariage à une femme volontaire, despote, entêtée de son origine, vous aurez un ménage singulièrement redoutable. Tel a été le ménage d'*Œnobarbus* et d'*Agrippine*. *Œnobarbus* meurt : sa veuve se dit qu'elle n'est arrivée qu'à la moitié de sa fortune. Elle n'est pas de cette catégorie de femmes qui se font gloire de n'avoir appartenu qu'à un seul homme ; il serait, en effet, très difficile de dresser la liste de ceux qui lui ont appartenu plutôt qu'elle ne leur a appartenu : L'empereur qui est sur le trône, vient de se débarrasser de sa femme *Messaline* ; elle se dit alors qu'il y aurait peut-être moyen de revenir impériatrice. Elle a un fils de son premier mariage, *Néron ;* elle arrive d'abord à se faire épouser ; puis elle

pense que, si elle pouvait faire de ce fils un candidat à l'empire, son pouvoir serait définitivement établi, qu'elle régnerait sous son nom. Elle élèvera ce fils en conséquence. Elle commence par placer autour de l'empereur des affranchis, des esclaves syriens, qu'elle a gagnés à sa cause ; elle parvient à écarter le fils de l'empereur Claude, *Britannicus* ; et elle profite de ce que *Néron* a deux ans de plus que ce fils pour invoquer les lois de l'hérédité.

Remarquez que Claude meurt, comme vous le savez, après avoir mangé des champignons, plat très indigeste et qu'il est facile de rendre mortel. *Agrippine*, très habilement, oppose immédiatement son fils à celui de Claude ; elle gagne les sénateurs et fait distribuer de l'argent aux soldats. *Néron* enfin est proclamé empereur, et le jeune *Britannicus* est laissé de côté. A ce moment, tout semble sourire à *Agrippine*, et, en réalité, jamais la situation n'a été aussi difficile pour elle. Elle fait un plan ; elle essaie de maintenir ce fils non pas dans l'enfance, mais dans certains goûts qu'il a montrés de bonne heure, qui lui permettront à elle, *Agrippine*, de maintenir son pouvoir. Comme, sous la Fronde, nous avons vu la Grande Mademoiselle, les Montbazon et les Chevreuse être amoureuses, non seulement de la réalité du pouvoir, mais de ses apparences ; de même, *Agrippine* revêt le manteau militaire, la robe brodée d'or ; elle passe des revues ; elle reçoit des ambassadeurs; elle se présente au sénat ; elle exige que les délibérations

des ministres aient lieu en sa présence et, comme dit Racine :

> ... Derrière un voile, invisible et présente
> *Elle est* de ce grand corps l'âme toute puissante.

Elle espère obtenir le pouvoir, en donnant à son fils les moyens de satisfaire ses goûts qui, du reste ne sont pas très relevés. Pour cela, elle met à côté de lui deux hommes à elle : *Sénèque* et *Burrhus*. Jusqu'ici, nous sommes restés dans l'histoire, mais nous voilà obligés d'en sortir avec ces deux personnages. Il n'est pas question de *Sénèque* dans la tragédie de Racine, qui concentre toute la lumière sur *Burrhus*, honnête homme que vous verrez essayant de tenir la balance égale entre la mère et le fils. Il est soldat, il a prêté un serment et il appartient à cette catégorie d'officiers subalternes, peu intelligents dont fait partie Abner, qui certainement a servi dans le même régiment que lui. *Burrhus* donne tort à l'empereur, quand il dit du mal de sa mère, et donne tort à *Agrippine* quand elle dit du mal de son fils. Au fond, il est honnête, il voudrait arrêter les évènements, mais les évènements sont plus forts que lui. Jusqu'au bout il cherchera cependant à conserver son grade et son poste. Mais ce *Burrhus*, figure très humaine assurément, n'est pas le *Burrhus* de l'histoire, et j'en suis bien fâché pour ce grave personnage, vêtu de la roble blanche, bordée de pourpre, que vous entendrez tout à l'heure. Le *Burrhus*

de l'histoire était bien près d'être un coquin ; c'est lui qui, chargé de réprimer une révolution en Asie, vendait les lettres de l'empereur : c'est lui qui dira à Néron, résolu à tuer sa mère : « Du moment que vous êtes décidé au crime, il vaut mieux qu'il soit bien fait ; » et il lui indiquera le capitaine ou le centurion capable d'expédier le plus habilement et le plus sûrement l'impératrice aux Enfers. Il y avait un autre précepteur de Néron, celui-là bien connu, qui avait joué un rôle très considérable dans le sens des intérêts d'Agrippine. Racine ne l'a pas mis sur la scène, parce que c'était une figure trop complexe, et qu'il ne voulait pas augmenter le nombre de ses personnages. Ici encore, nous avons affaire à une réputation conventionnelle ; *Sénèque* nous apparaît généralement comme un Cicéron de la décadence, écrivant de beaux livres, comme le créateur d'un style qui a fait fortune, dans lequel la forme est plus belle, plus pompeuse que l'idée. Ce *Sénèque* est fils de rhéteur et rhéteur lui-même : le premier artiste littéraire assurément, il latine. Somme toute, il se présente dans une belle attitude dans la postérité, parce qu'il a eu une belle mort. Il faut cependant nous rappeler les circonstances de cette mort. Il avait une femme, jeune encore et fort belle. Quand l'empereur envoya à *Sénèque* l'ordre de mourir, celui-ci exprima le désir que sa femme mourût en même temps que lui ; or celle-ci lui répondit que cet ordre ne lui avait pas été notifié à elle personnellement. Sénèque lui fit alors un beau discours et finit par la

persuader ; elle se tua, en effet, mais sans en avoir aucune espèce d'envie. C'est là le dernier plaidoyer de Sénèque : mais, pour ma part, je ne lui en tiens pas une très grande reconnaissance. Si nous abordons le rôle de *Sénèque* avec une critique clairvoyante, comme le fait Renan, dans son *Antechrist*, nous nous trouvons en présence d'un faux bonhomme, d'un mauvais ministre qui doit porter, le plus largement possible, le poids de la carrière de Néron. C'est Sénèque qui, devinant l'âme de son élève, en a fait ce dilettante, qui cherche dans la littérature et dans l'art une sorte de plaisir changeant, qui se fait plusieurs âmes et qui est tout prêt à contracter une maladie littéraire qui sévit en ce moment, le *dilettantisme*. Sénèque fait tout son possible pour les lui apprendre ; il lui enseigne que l'essentiel n'est pas ce que nous pensons, ni ce que nous disons, mais qu'il faut tirer d'un sujet une belle maxime, une belle formule, un beau développement. Il l'amène ainsi à l'amour du *moi* et à l'infatuation de l'homme de lettres. *Sénèque*, en présence de *Néron*, de cette nature incomplète, sut flatter cette vanité de l'homme, qui veut être admiré dans les produits de son art et dans les effets qu'il en tire. Il a développé tout cela ; il a semé cette graine de *cabotinage* qui a germé, qui s'est épanouie, comme un arbre monstrueux, dans les douze ou quatorze années pendant lesquelles il a vécu. De l'influence de l'étude, de l'exemple d'indifférence morale que sa mère lui a donné, de la complaisance de *Burrhus*, des leçons de

Sénèque, est résultée l'âme de *Néron*. En présence de ce problème et de ce que Racine va nous en dire tout à l'heure, je suis obligé de recourir au grand écrivain que je vous ai déjà cité, pour vous montrer quelle était son âme, au moment où il devint empereur. Voici ce que nous dit Renan : « Les rêves de tous les siècles, tous les poèmes, toutes les légendes, Bacchus et Sardanapale, Ninus et Priam, Troie et Babylone, Homère et la fade poétique du temps, ballottaient comme un chaos dans un pauvre cerveau d'artiste médiocre, mais très-convaincu à qui le hasard avait confié le pouvoir de réaliser toutes ses chimères. Qu'on se figure un homme à peu près aussi sensé que les héros de M. Victor Hugo, un personnage de mardi-gras, un mélange de fou, de jocrisse et d'acteur, revêtu de la toute-puissance et chargé de gouverner le monde. Il n'avait pas la noire méchanceté de Domitien, l'amour du mal pour le mal; ce n'était pas non plus un extravagant comme Caligula ; c'était un romantique consciencieux, un empereur d'opéra, un mélomane tremblant devant le parterre et le faisant trembler, ce que serait de nos jours un bourgeois dont le bon sens aurait été perverti par la lecture des poètes modernes, et qui se croirait obligé d'imiter dans sa conduite Han d'Islande est aussi le premier artiste philosophe qu'il y ait eu dans la littérature et les Burgraves. Le gouvernement étant la chose pratique par excellence, le romantisme y est tout à fait déplacé. Le romantisme est chez lui dans le domaine de l'art, mais l'action est l'inverse de l'art. En

ce qui touche à l'éducation d'un prince, surtout, le romantisme est funeste. Sénèque, sous ce rapport, fit bien plus de mal à son élève, par son mauvais goût littéraire, que de bien par sa belle philosophie.» *Sénèque*, en un mot, gâta *Néron*. Ainsi un faux artiste, un artiste lyrique et romantique, ayant le pouvoir de réaliser toutes ses fantaisies, joignant à une férocité qui sommeille la timidité et la confiance d'un tigre qui n'a pas encore goûté le sang, voilà le monstre formé par *Agrippine*, par *Burrhus* et par *Sénèque*. C'est Néron qui est le protagoniste de la tragédie de Racine ; les autres personnages ne sont là que pour le mettre en évidence. Malgré le titre de la pièce *Britannicus*, par suite d'une poétique qui veut qu'on mette en tête d'une pièce le nom du héros le plus malheureux, le véritable héros, c'est Néron. Un dimanche, entrez au Louvre, regardez les quatre ou cinq bustes de Néron que nous possédons; ils sont bien connus. Jamais homme n'a poussé plus loin le culte de sa propre laideur ; il se croyait très beau. Aussi dans les musées de Florence, de Naples, de Berlin, de Paris, vous trouvez des bustes de Néron. La figure est courte, large ; les cheveux châtains sont soigneusement frisés ; il y a dans sa psysionomie quelque chose de niais et de béat ; le coin de l'œil est bridé et l'on devine qu'il est injecté de sang ; sa machoire est lourde et a je ne sais quoi de tremblant. Représentez-vous, cet homme, revêtu de la pourpre, suivi de ses affranchis et de ses maîtresses ; à côté de lui est *Britannicus*, que Racine a complètement

transformé. Il faut bien reconnaître, avec tous les égards qui sont dus à l'auteur, que le *Britannicus* de l'histoire était un idiot ; c'était un épileptique comme son père. Il lui arrivait de tomber et de se rouler par terre ; il se relevait ensuite et restait dans un état d'abattement où il était incapable d'associer deux idées, ayant la bouche pendante et de la salive aux lèvres. Ce n'était donc pas cet amoureux vibrant, ce fils d'une grande race dépossédée, ce courageux jeune homme que vous verrez tout à l'heure. Au-dessous de ces personnages, Racine incarne la dernière classe de la société, dont il a besoin, dans l'affranchi Narcisse. Ici nous sommes en présence d'un phénomène historique, dont Racine a tiré un merveilleux parti, et dont il a usé avec la liberté que je vous signalais en commençant.

Au moment de l'histoire de Rome où nous sommes arrivés, *Narcisse* est mort depuis longtemps : par conséquent Racine n'aurait pas dû le mettre sur la scène. Il n'a pas hésité cependant à le rappeler à la vie, parce qu'il en avait besoin pour incarner les moyens d'action indispensables dans un sujet comme celui-là, et qui sont les affranchis. Vous vous rappelez le rôle qu'a joué cette misérable classe d'hommes. L'affranchi est, en général, grec, égyption, en un mot de race orientale. Il n'est ni romain, ni latin, ni gaulois. Les Gaulois se font soldats ; ils n'ont aucun goût pour les intrigues de cour, tandis que le Grec s'y trouve à l'aise comme dans son élément naturel. Il en est de même des Assyriens et des Egyptiens ; ils sont

intelligents et souples ; ils se glissent auprès des empereurs : ils réalisent cette espèce particulière d'hommes d'Etat, moitié valets de chambre, moitié vizirs, qui ont été les auxiliaires des empereurs. Les empereurs, en effet, n'osent pas s'appuyer sur l'aristocratie ; cette aristocratie défiante, envieuse, dont les membres se disent : « Pourquoi lui et non pas moi ». Lorsqu'on s'appelle Caton, Corbulon ou Thraséas, on pourrait être aussi bien empereur qu'un *Œnobarbus*. Ces affranchis ont conservé tous les vices de l'esclave ; il sont avides, doux, serviles ; ils sont lâches, astucieux. Tel est le *Narcisse* que Racine place à côté de Néron. Vous verrez avec quel art merveilleux *Narcisse* lève les différents obstacles qui séparent l'empereur du but où il veut le conduire; c'est *Narcisse* qui sera véritablement le maître de *Néron*, qui le poussera de crimes en crimes, qui trahira *Britannicus* et conseillera l'empereur, et se fera en quelque sorte une situation du chef de sérail, de vizir, d'eunuque, de tout ce qui est louche, odieux. C'est tout cela que Racine incarne dans cette figure. Voilà les principaux éléments de la tragédie ; comment Racine va-t-il les faire agir ? — Comment va-t-il montrer dans *Néron* l'apprentissage du crime ? — Il lui faut une cause, un prétexte dramatique et l'histoire ne lui en fournissait pas. De même que dans les sujets historiques, Corneille nous avait intéressé, en nous introduisant dans la famille des *Horaces*, en nous peignant l'amour avec Camille et Sabine, de même Racine se sert de la pierre

de touche universelle, du sentiment qui domine tous les autres, qui les oblige à paraître, l'amour. Il se sert de l'amour pour établir une rivalité entre *Britannicus* et *Néron*, et il nous montre *Néron* ne devenant tout à fait méchant qu'au moment où il devient amoureux. Cette pierre de touche est la délicieuse, l'exquise figure de *Junie*, qui appartient en propre à Racine, qui est la création où il a mis le plus de lui-même. On a dit que *Junie* avait un défaut ; c'était de n'être pas une femme romaine, d'être une femme du XVIIe siècle. Il est bien difficile de prendre ce reproche au sérieux, lorsqu'on la regarde bien en face. Je serais bien curieux que quelqu'un nous montrât la psychologie d'une femme romaine ; car, en dehors de leurs actes publics, qui étaient simples, qui étaient les actes d'une matrone vertueuse ou d'une Messaline, nous ne savons pas ce qu'une Romaine a pensé. S'il y a une littérature virile, masculine, c'est bien la littérature romaine ; on ne s'inquiétait pas alors de savoir ce que les femmes avaient dans la tête ou dans le cœur. Aussi Racine avait-il le terrain libre pour créer sa *Junie* ; il lui a donné une vérité contemporaine, ce qui était inévitable. Il fallait que *Junie* fût une femme du XVIIe siècle et, en même temps, une romaine, une femme de tous les temps et de tous les pays. Vous avez vu *Hermione*, *Andromaque* ; ce sont bien les femmes de Racine, mais ce n'est pas là le type des femmes de Racine ; le type qu'il aime, c'est *Junie*, c'est *Monime*, c'est *Esther*. Ce sont les femmes discrètes, douces et volontiers gémissantes ; mais dans

lesquelles, au moment des crises, se révèlent tout à coup une grandeur, une noblesse, un instinct d'héroïsme admirable, et auxquelles Corneille n'a rien à opposer. Vous verrez *Junie*, lancée dans le plus horrible piège qui puisse s'offrir à une femme, obligée de décourager l'homme qu'elle aime passionnément, de le faire souffrir, de le torturer. Pourquoi ? — Parce que *Néron* l'entend, parce que chacun des mots qu'elle va dire peut être un arrêt de mort pour lui. Vous verrez cette jeune fille craintive, devenir tout à coup d'une habileté extraordinaire, et sortir de cette situation, non pas en sauvant celui qu'elle aime, mais sans laisser échapper un mot dont Néron puisse se faire une arme. Vous verrez *Junie*, poussée par le progrès des événements dans une situation sans issue, qui aurait paru très simple aux femmes de Corneille. Ses héroïnes nous auraient expliqué, avec un peu d'emphase, les motifs de leurs actions ; les femmes de Racine, au contraire agissent sans le dire ; elles se sont fait connaître, elles se sont fait aimer de nous, et enfin elles atteignent au sublime sans demander aucune admiration pour elles-mêmes. C'est ce que fera *Junie* ; vous la verrez tout à coup ouvrir la porte du couvent des Vestales, par une petite violence faite à l'histoire, et disparaître après avoir été admirée. Ce rôle est plein de tendresse ; c'est une des filles charmantes du génie de Racine.

Le poète a mis, dans cette création de *Junie*, tout ce qu'il y avait de féminin dans son âme, et surtout cette pitié, qui est l'honneur des femmes et qui les porte à

s'attacher aux vaincus. On a dit que les femmes aimaient la victoire, c'est un tort, elles aiment beaucoup plus à consoler qu'à triompher. *Junie* est la première de celles qui s'attachent à une infortune. Elle dit à *Néron :*

> Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs :
> Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs;
> L'empire en est pour vous l'inépuisable source ;
> Ou, si quelque chagrin en interrompt la course,
> Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
> S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
> Britannicus est seul, quelque ennui qui le presse,
> Il ne voit, dans son sort, que moi qui s'intéresse,
> Et n'a pour tout plaisir, seigneur, que quelques pleurs
> Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.

Elle aime *Britannicus*, parce qu'il est malheureux, parce qu'ils ont grandi ensemble à la cour de Claude, sous la tutelle d'*Agrippine*, parce qu'ils ont tremblé sous la même férule. Ils se réfugient tous deux maintenant dans l'amour, comme dans un port de salut. Mais Néron est là qui va provoquer le naufrage, naufrage qui tarde assez d'ailleurs, car les attaques de Néron sont lentes pour que cette âme se montre à nu devant nous. Toutes les femmes de Racine sont contenues en germe dans cette jeune fille, sa première création féminine, dont tous les éléments lui appartiennent en propre. Dans *Andromaque*, il nous avait montré la fidélité conjugale ; dans *Hermione*, la jalousie ; c'est encore là un sentiment énergique, très malheureux,

mais qui enfin est l'exception, tandis que le besoin de se dévouer, qui est l'élément même de la nature féminine, c'est dans *Junie* qu'il le montre pleinement, et cela avec une chasteté, avec une réserve de termes, avec une chaleur brûlante et douce de passion qu'il égalera, mais qu'il ne surpassera pas lui-même. Tels sont les éléments de la tragédie qui va se dérouler devant vous.

J'ai besoin maintenant d'insister sur l'épuration que Racine a fait subir aux éléments historiques, dont je vous ai énuméré les principaux. Dans *Néron*, il a éliminé tout ce qui était accessoire ; il n'a gardé que ce qui était essentiel ; il a pris le tyran qui s'exerce, l'homme qui n'ose pas aller jusqu'au bout de son pouvoir, mais qui, voyant que rien ne l'arrête dans l'assouvissement de ses passions, se débarrassera de sa mère *Agrippine* et de son rival *Britannicus*. Comme dit Racine : « C'est » un monstre naissant. Il n'a pas encore mis le feu à » Rome ; il n'a pas tué encore sa mère, sa femme, ses » gouverneurs. »

En même temps, Racine laisse de côté le personnage de *Sénèque* ; il ne prend que *Burrhus*, reste de cette vieille aristocratie romaine, dont je vous parlais tout à l'heure. Enfin il ressuscite Narcisse ; ce sont là des éléments nouveaux, des ferments putrides, qui minent cette société et qui vont la gâter avant peu. Au-dessus d'eux, émerge une femme ambitieuse, qui veut le pouvoir à tout prix, parce qu'elle aime le pouvoir sous toutes les formes, extérieures et intérieures ; enfin nous voyons se dérouler un roman d'amour infiniment

triste, infiniment doux, celui de *Britannicus* et de *Junie*.

Il y a un dernier élément dans cette tragédie ; c'est l'élément contemporain. En effet, pas plus que dans Corneille, vous ne trouverez cet éloignement, cet effort d'imagination, qu'on voudrait imposer de nos jours aux poètes, aux historiens, pour les faire contemporains des siècles qu'ils ressuscitent ; comme si Victor Hugo dans *Hernani* et dans *Lucrèce Borgia*, s'était fait le contemporain de la République florentine et du Moyen âge. Un poète ne peut peindre, dans un temps, que son temps à lui. Racine observe et peint la vérité d'autrefois sans doute, mais aussi et surtout une grande partie de la vérité d'aujourd'hui. Les sentiments que Racine représentera, tiendront, d'un coté, à l'antiquité, d'un autre, à l'éternelle nature humaine, de l'autre enfin au XVIIe siècle. Ce sont ces trois éléments qui formeront l'intérêt de sa tragédie. Il n'est pas un mot de cette pièce, qui ne nous fasse penser aux *Mémoires* de Saint-Simon et de Mme de La Fayette. De même que dans toutes les héroïnes de Corneille, vous voyez les héroïnes de la Fronde, les femmes contemporaines de Richelieu et de Condé, de même dans *Britannicus* et dans *Junie*, vous retrouvez quelque chose de la duchesse de La Vallière. Remarquez que son dénouement même lui était fourni par les chroniques du temps, par la direction des mœurs de cette époque. Rappelez-vous Mlle du Vigean, rappelez-vous Mlle de la Vallière, qui conserve au fond du cœur un amour qui ne mourra qu'avec elle, et qui se réfugie au couvent

du Val-de-Grâce.

Il y a de nombreux exemples, qui nous indiquent tout ce que Racine a emprunté en son temps. Quand il nous montre Britannicus, par exemple, pris tout à coup d'un mal soudain, et tombant à terre, nous pensons qu'à Versailles un événement analogue s'est produit. Nous nous rappelons la duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre, prenant un verre d'eau, qui lui est présenté par le chevalier de Lorraine, et mourant d'un mal qui l'emporte dans la nuit même. *Britannicus* est de 1669 et la mort d'Henriette d'Angleterre de 1670 ; Racine a pour ainsi dire pressenti l'histoire. Je pourrais multiplier les exemples et vous montrer que partout dans cette tragédie, se trouvent des éléments de vérité romaine et de vérité contemporaine.

Maintenant, voyons quel a été l'accueil fait par les contemporains de Racine au chef-d'œuvre qui se présentait devant eux. Nous devrions être très philosophes et nous dire, lorsque nous voyons un talent ou un génie contesté, qu'il en a toujours été ainsi. Au moment où Racine faisait ses preuves éclatantes dans ce domaine nouveau pour lui ; lorsqu'il oppose à l'art admirable de Corneille, un art qui était véritablement le sien, Boursault, qui assistait à la première représentation de *Britannicus*, nous dit que « Burrhus est vertueux sans dessein, Narcisse lâche sans nécessité, Néron cruel sans malice. » Que lui fallait-il donc ?

Il me reste à vous dire ce que Racine pensait de sa pièce. On a dit qu'il l'a croyait meilleure que celles

qu'il avait faites jusque-là ; il ne se trompait pas. Corneille trouvait que le second acte d'une de ses tragédies était supérieur au premier, que le troisième passait le second, et qu'enfin le quatrième et le cinquième arrivaient à un degré de sublime, dont il était lui-même stupéfait. Racine ne va pas aussi loin ; il nous dit seulement que c'est la pièce qu'il a le plus travaillée ; en même temps, il fait allusion à la jalousie, à l'envie d'un vieux poète grondeur, qui, resté dans un coin de la salle pendant la représentation, avait dit : « Ce n'est point là une bonne tragédie, ce n'est point ainsi qu'on parle dans l'histoire. » Ce vieux poète, mal intentionné, n'était autre que Corneille. La pièce ne lui avait pas plu ; et Racine, qui avait l'épiderme très délicate, se fâcha. Lisez, à titre de curiosité, pour voir que les mœurs littéraires n'ont pas changé, pour voir que dans les plus grands génies, il y a une animosité latente, lisez les *Préfaces* que Racine a écrites sur sa pièce, vous y verrez résumé en quelques traits de génie, ce que je vous ai dit longuement au sujet des sources auxquelles il a puisé ; vous y verrez en même temps l'idée qu'il se faisait de sa poétique et de celle de Corneille. Aujourd'hui, à la distance où nous sommes, ce différend de Corneille et de Racine ne nous intéresse plus, nous l'avons oublié ; nous les mettons tous les deux sur le même rang. Nous avons commencé par les égaler, par faire de l'un le fils de l'autre, par dire comment la tragédie que Corneille avait créée, Racine l'avait reçue et l'avait portée à son point de perfection. Aujourd'hui

nous pensons que Racine a fait autre chose que Corneille, mais ce qu'ils ont fait l'un et l'autre est également beau. Le terrain est déblayé, il est balayé de tout ce que l'envie des contemporains y avait accumulé. Ce n'est pas un des moindres avantages de ces *Matinées* qui nous réunissent, vous, spectateurs, dans la salle, nous, acteurs et critiques, sur la scène, que d'exalter cette admirable tragédie française et nous unir à son égard, dans un même sentiment de vérité et d'admiration.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Francisque SARCEY

LE JEUDI 7 DÉCEMBRE 1893, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

DISTRAIT

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

REGNARD

LE DISTRAIT

Mesdames, Messieurs,

Nous avons aujourd'hui a nous entretenir ensemble du *Distrait*, de Regnard. Je suis obligé de vous renouveler encore l'aveu de mon embarras. Certes il est toujours possible de faire une conférence, ou, si vous aimez mieux, une étude avec une pièce quelconque des grands maîtres du théâtre, soit dans le tragique, soit dans le comique, de Molière, de Beaumarchais, même de Marivaux. On peut étudier soit l'un des personnages, soit le milieu social que reflète la pièce, soit la construction même de l'œuvre dramatique, soit enfin les passions que l'auteur a voulu peindre... Cependant dans les pièces de Regnard il n'y a rien de tout cela. Lorsqu'on a dit que Regnard avait infiniment d'esprit, qu'il était très gai, qu'il parlait la meilleure langue qui se soit jamais rencontrée au théâtre, et qu'il trouvait des vers d'une venue puissante, on a tout dit. A ma dernière Conférence, je vous ai parlé du *Joueur*. Encore ai-je pu vous faire une étude, une monographie sur le jeu, aidé de La Bruyère. Mais quand il s'agit du *Distrait*, La Bruyère lui-même ne donne rien.

Vous connaissez, Mesdames et Messieurs, ce que

l'auteur des *Caractères* a écrit sur *Ménalque ;* c'est une collection d'anecdotes extrêmement amusantes sur la distraction, mais La Bruyère n'a point décrit un caractère.

Or qu'est-ce que la distraction ? C'est le fait d'un homme distrait qui ne pense ni à ce qu'il fait, ni à ce qu'il dit. Ce n'est pas un caractère, c'est tout au plus une infirmité. Et alors ?... Il est vrai que Molière, au commencement de sa carrière, a donné l'exemple de ces pièces-là. *L'Etourdi* n'est pas autre chose qu'une collection, je ne dirai pas d'étourderies, mais de *gaffes ;* nous appellerions aujourd'hui *l'Etourdi : Un parfait gaffeur*. Cependant malgré la variété infinie que Molière a su répandre dans sa pièce, malgré la fertilité extraordinaire de son imagination dramatique, malgré une verve d'une prodigieuse abondance, cinq actes sur ce sujet, c'est trop.

C'est qu'à l'époque de Molière on n'avait pas fait la distinction entre le vaudeville et la grande comédie. Avec un thème de vaudeville, un sujet qui ne comporte qu'un petit cadre, il est impossible de faire une comédie en cinq actes et en vers. Les genres ne se délimitent que lentement, et, à cette époque, les genres n'étaient point délimités. Molière avait écrit *l'Etourdi*, comme Corneille *le Menteur*, qui n'est qu'une collection de mensonges amusants, mais qui ne constituent pas une étude de caractère. Regnard fit de même à ses débuts. Sa première pièce a été *le Joueur*, et sa seconde *le Distrait*. On s'imaginait qu'on avait fait une comédie

de caractère quand on avait inscrit un tel titre au frontispice d'une pièce. Or, il n'en est pas ainsi ; il y a des sujets qui sont des sujets de vaudeville. Et cependant voyez la différence d'un grand esprit avec un homme qui n'a que du talent. Dans *l'Etourdi,* le comique jaillissait tout entier absolument du sujet même, c'est-à-dire de l'étourderie prise dans le sens où je vous le disais tout à l'heure, de cette facilité merveilleuse qu'a un homme de faire la *gaffe* qu'il ne devait pas commettre. Vous allez voir maintenant *le Distrait.* Il est certain que quelques-unes de ses distractions vous amuseront, mais dans le IIIe et le IVe acte vous sentirez quelque fatigue. Les scènes vraiment amusantes, curieuses, sont en dehors du sujet ; ce sont des scènes épisodiques.

*
* *

Donc, Mesdames et Messieurs, je vous disais tout à l'heure que la distraction ne constituait pas un caractère mais une infirmité ; surtout poussée à ce point d'appeler *monseigneur* sa servante et un évêque *mademoiselle ;* d'avoir deux lettres à écrire, et d'adresser à un ministre la lettre destinée à son marchand de foin, et réciproquement. Or, tout homme qui commet continuellement de telles distractions est évidemment atteint d'une infirmité morale. Eh bien ! peut-on faire des comédies avec des infirmités ? Nous allons, si vous le voulez bien, traiter ce sujet, qui ne manque pas d'intérêt.

Il y a des infirmités physiques et des infirmités

morales. Avec les infirmités physiques, on ne fait jamais de grandes comédies, mais des vaudevilles, et surtout des scènes de vaudeville. La première infirmité physique qui nous vient à l'esprit c'est celle du *bossu*. Or, le bossu aura beaucoup d'esprit évidemment : tous les gens mal tournés sont spirituels, disait dans le temps *Le Saltimbanque*. Mais ce n'est pas ce que nous cherchons à savoir. Vous ne tirerez jamais d'un bossu que le contraste qu'il y a entre sa bosse et ses prétentions dans le monde. Vous en avez un exemple dans les *Chevaliers du Vice :* ce fut une pièce à succès.

Le *bègue* a été beaucoup plus mis à la scène que le bossu. Il est toujours plus amusant ; mais je défie qu'on fasse une pièce en cinq actes et surtout en vers avec un bègue. Cela me rappelle la fameuse anecdote de Nestor Roqueplan. Il avait en horreur tous ceux qui lui apportaient des pièces. Un certain individu avait fini par forcer la porte de son cabinet, et il se trouvait que ce malheureux était bègue. Alors Nestor Roqueplan lui dit : « Lisez vite, puisque vous êtes là ! » Et le pauvre garçon se mit à lire, mais plus il se hâtait, plus il bégayait. Nestor Roqueplan l'écoutait silencieusement, et l'interrompant tout à coup : « A votre place, lui dit-il, je n'aurais pas fait bégayer l'amoureuse. — Mais p... p... p... personne ne bégaye. — Comment ! personne ne bégaye ! Il n'y avait que cela de drôle dans toute la pièce ! — En effet, le bégaiement au théâtre est toujours un élément de plaisanterie, à condition qu'on n'en abuse pas. Vous vous rappelez très bien, Mesdames

et Messieurs, un vaudeville de M. Valabrègue qui a eu un grand succès. Il y avait un homme qui rendait visite à son avocat et il lui expliquait son affaire. Il bégayait atrocement. L'avocat lui soufflait les mots, comme on fait toujours dans pareil cas. Cependant, impatienté, l'avocat lui demande : « Est-ce que vous chantez ? Eh bien ! chantez moi votre affaire sur l'air de Mme Angot. »

Je ne connais qu'une pièce où l'on ait fait un usage très sérieux du bégaiement. C'est une pièce de Scribe, *Les Doigts de Fée*, pièce qui ne réussit pas. Et cela parce que pour arriver jusqu'au dénouement, ce personnage qui bégayait et dont le rôle était très important, devait se montrer souvent dans la pièce, et ne parvenait jamais à se faire comprendre pour faire innocenter une jeune femme accusée injustement de trahison conjugale. A la fin le spectateur était pris d'une espèce de tic nerveux fort désagréable, et naturellement en arrivait à bégayer lui-même.

Viennent ensuite l'*aveugle* et le *sourd ?* Vous êtes-vous demandé, Mesdames et Messieurs, pourquoi l'aveugle apitoyait toujours, au contraire du sourd ? Pour ma part, je l'ignore. Cependant il est plus désagréable d'être sourd que d'être aveugle. Pourquoi, même, dans la vie, et non seulement au théâtre, s'apitoie-t-on, si aisément sur le sort d'un aveugle et si rarement sur celui d'un sourd ?... Au théâtre jamais on ne s'est servi de l'aveugle que dans les drames ou les comédies larmoyantes, dans *Valérie*, par exemple. Dans une pièce que jouait La Ferrière avec un talent merveilleux, on voyait, au

commencement du premier acte, un peintre menacé de perdre la vue. Il disait à sa femme : Le jour baisse, ouvre donc la fenêtre. On voyait la femme se diriger vers la fenêtre ; puis le peintre ajouter : Ah ! c'est étonnant comme la nuit vient vite ; — Et puis le cri affreux : Ah ! je suis aveugle !— On fondait en larmes. C'était très dramatique. Il n'y a pas une seule pièce d'aveugle qui soit comique.

Le *sourd* a été fertile en vaudevilles de toutes sortes. Vous vous rappelez dans la *Cagnotte* le petit père Armand qui était cruellement sourd. On lui disait : Voilà une bien belle noce. Il répondait : Ah ! oui les petits pois ne sont pas chers cette année. Mais il ne faisait que traverser la scène, car Labiche était trop habile pour donner un grand rôle à un sourd. Peut-être la scène la plus ingénieuse qu'on ait jamais trouvée, est-elle de MM. Meilhac et Halévy dans la *Petite Marquise*. Enfin un vrai chef-d'œuvre dans ce genre, c'est les *Deux Sourds* de Jules Moineau. Mais comment l'auteur a-t-il fait pour remplir un simple vaudeville avec deux sourds. C'est qu'à un moment, ses sourds ne le sont plus ni l'un ni l'autre et se croient mutuellement sourds. — Vous trouverez de la sorte des scènes de vaudeville ; mais non des scènes de comédie.

Je ne parle pas d'une autre infirmité moitié physique, et moitié morale, la folie. On ne la met en action que dans les drames, ou les opéras-comiques. Je ne parle pas d'Hamlet, qui n'est pas un fou, mais un détraqué. Il n'y a vraiment d'étude de la folie que dans le *Roi*

Lear, et même si cette pièce n'a jamais eu un grand succès en France, c'est que l'étude de la folie y est poussée trop loin et pèse sur le cœur. Toutes les fois qu'on a voulu mettre un fou véritable sur la scène, on a révolté le public. Il y a une vingtaine d'années, on a mis sur le scène le *Crétin des Alpes ;* l'acteur, qui avait étudié sur les lieux l'attitude de ces malheureux, y était admirable. Mais au Ve acte, les spectateurs étaient pris d'une sorte d'épilepsie.

*
* *

Il en est, Mesdames et Messieurs, des infirmités morales comme des infirmités physiques. Ce sont des espèces de tics, et avec lesquels on ne peut faire décemment une pièce en cinq actes. Il y a là une observation à faire : c'est que quand c'est un grand génie qui traite les caractères, il les étudie dans leur fonds, dans leurs circonstances, dans toutes leurs manifestations, et il en donne un type. Mais un homme de talent simplement ne fera que juxtaposer des traits qu'il aura collectionnés, sans en saisir le lien intime. Je vais tout de suite vous donner des exemples. Au XVIIIe siècle, où on faisait sans cesse des pièces qu'on croyait être des comédies de caractères, parce qu'on avait mis, comme Regnard, au frontispice, le nom d'un caractère, on joua une pièce qui s'appelait *l'Homme singulier*. Or, la singularité consiste à se vêtir en gris quand ce n'est plus la mode, à manger à d'autres heures que tout le monde, à être désagréable en société, et voilà tout. Eh

bien qu'est-ce que cela ? C'est le *Misanthrope* par ses petits côtés. Lui aussi porte des rubans verts quand ce n'est pas la mode, et il y tient, simplement parce qu'il n'est pas comme tout le monde, Molière aurait pu pousser loin dans ce sens ; il n'en a rien fait. C'était une circonstance, un petit détail caractéristique, un tic d'un caractère général ; il a pris le caractère général lui-même et ne s'est pas occupé de ces circonstances accessoires. Un auteur vient après lui, de ces circonstances il tire une pièce qui échoue, bien entendu. Prenez *L'Irrésolu*, de Destouches, pièce en cinq actes et en vers ; ce n'est pas un caractère, c'est une infirmité de l'esprit que l'état de ce jeune monsieur qui ne peut pas prendre une résolution ferme. Destouches met son personnage entre deux dames dont il est agréé de telle sorte qu'il ait des raisons de les choisir toutes les deux pour femme : au premier acte, il choisit la première ; il choisit l'autre au second acte ; il revient à la première au troisième acte, à la seconde au quatrième et épouse enfin, au cinquième, celle qu'il avait tout d'abord choisie, tout en prononçant ce mot célèbre qui seul a sauvé la pièce :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

On ne peut pourtant pas faire une pièce en cinq actes et en vers pour un seul vers. De notre temps, on se serait contenté d'une petite pièce en un acte. Que vous dirais-je de *L'Indiscrète*, une autre pièce en cinq actes, de Destouches. Elle n'a été remise que deux fois à la scène. Elle ne contient que la matière d'un modeste vaudeville.

Il y a cependant des infirmités dont on peut faire, en cherchant les causes, une comédie de mœurs. Si je prends celle-là, c'est qu'elle a été traitée, et nous avons des guides sûrs. On a très souvent mis à la scène la timidité du jeune homme qui n'ose pas faire sa déclaration. Labiche a tiré de cette infirmité tout ce qu'on pouvait tirer dans *Les Deux Timides*.

La timidité a été étudiée dans une pièce qui est un chef-d'œuvre. C'est une comédie de Marivaux : *le Legs*. C'est un grand seigneur amoureux d'une jeune femme sensée, spirituelle, aimable, très distinguée et qui ne demanderait pas mieux que de lui donner sa main : le malheur est qu'il est timide. Il n'ose pas s'avancer, et dès qu'il est sur le point de laisser tomber de sa bouche un aveu, il s'arrête tout court et, troublé, il bat en retraite : et alors c'est la jeune femme qui le tire d'embarras, avec une extrême délicatesse : « — Vous m'aimez, n'est-ce pas ? — Parbleu, oui, madame. — Eh bien ! qu'est-ce que vous souhaiteriez que je vous répondisse ? Vous voulez savoir ce que j'en pense, n'est-ce pas ? — Eh bien ! oui, madame, qu'est-ce que vous en pensez ? — Mais que je partage vos projets, marquis, et accepte votre nom. » Voilà une peinture charmante de la timidité ; elle n'est pas très profonde et, par suite, ne comportait qu'un acte.

La timidité a été encore étudiée merveilleusement et jusque dans ses coins les plus secrets, non au théâtre, mais dans un livre admirable : *les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*. A ce point de vue là, c'est une

des plus belles études qui aient jamais été faites de la timidité dont Jean-Jacques souffrit depuis sa première jeunesse jusqu'à son dernier jour, et si bien que la plupart des sottises qu'il a commises, et non les plus pardonnables, sont venues uniquement de ce fait. En quoi donc consiste la timidité ? Tout d'abord, on apporte en naissant un esprit craintif. Mais cela n'explique rien. Jean-Jacques lui, en donne une explication très profonde, au chapitre VII, je crois, de ses *Confessions* Il dit : Chez moi, l'imagination est très vive, les sens bouillonnants et fumeux, l'esprit tardif et se mettant lentement en mouvement, et alors il arrive sans cesse ceci : c'est qu'il y a deux hommes en moi, l'un qui se précipite en avant, l'autre qui reste en arrière. — C'est cette rupture d'équilibre qui lui faisait commettre des sottises et le rendait extrêmement timide. Mais en quoi consiste l'assurance qui est le contraire de la timidité ? C'est une faculté d'adaptation très rapide à tous les dangers qui se présentent. C'est Napoléon, ne tremblant pas devant un carré, ou sous une pluie de balles. C'est qu'il avait habitué son âme depuis longtemps à cette sorte de péril. Peut être n'aurait-il point passé dans un salon le soir sans souffrir et se troubler. Eh bien ! dans la vie civile, c'est la même chose. Ce qui s'appelle courage, toutes les fois que la vie est en jeu, s'appelle assurance dans le monde. Il y a des gens qui ne sont jamais sûrs de s'adapter au péril d'une présentation dans le monde, d'un discours à faire, de toutes les nécessités de la vie civile. Ils se disent toujours : je ne

trouverai pas ce qu'il y a à dire. Il y a une adresse de l'esprit qui est la juste dispensation des forces qu'on a. Il faut les appliquer juste au moment où on en a besoin. Les autres défauts, on les porte avec une aisance et une gaillardise merveilleuses ; on ne s'en aperçoit pas, mais la timidité, ce qui en fait le désespoir, c'est qu'on sent qu'on sera un sot à tel moment donné.

La timidité s'accompagne parfois de certaines qualités dont je voudrais vous parler. Il n'y a pas de timidité, en France du moins. sans vanité. La vanité en est la compagne inséparable ; on est timide parce qu'on est vaniteux, parce qu'on a peur d'être ridiculisé.

Si vous lisez les *Confessions de Jean-Jacques*, vous verrez constamment sa vanité souffrante aux prises avec des circonstances de toutes sortes.

Et toutes les fois que la vanité est absente, il n'y a pas de timidité. M. Alphonse Daudet raconte à ce sujet une histoire qui est charmante. Il arrivait de son pays, du Midi. Il est invité à une soirée chez une des personnes les plus considérées du temps. Il cherchait à se faufiler dans le monde. Par hasard, il était horriblement myope. Or, il n'y a rien qui augmente la timidité comme la myopie . Ce malheureux Daudet commet quelques gaffes : il va pour prendre une tasse, il en fait tomber trois ou quatre ; la maîtresse de la maison arrive au bruit, il se jette sur son chapeau et s'enfuit. Enfin il revient trois ou quatre jours après, un peu penaud. Il se trouve que Mlle Augustine Brohan, encore plus myope que lui, ne le reconnaît pas, mais elle voit un

jeune homme charmant, doué d'une voix exquise ; elle cherche un sujet de conversation et lui demande ce qu'il pense de Samoud (c'était le cheval à la mode). S'il avait eu pour un sou de vanité, il était perdu. Mais alors avec sa gentillesse méridionale : « Mon Dieu ! Mademoiselle, lui dit-il, je m'en vais vous dire, je ne connais pas Samoud, et je ne connais rien à la vie parisienne ; je viens chez vous pour l'apprendre ; vous seriez bien aimable de m'en dévoiler les secrets, je voudrais connaître beaucoup de monde ; voulez-vous me prendre sous votre protection ? Augustine Brohan lui répondit : « C'est très gentil ce que vous me dites là. » — Elle accepta avec grand plaisir de lui faire faire ses premiers pas dans le monde. Inutile de dire qu'il n'eut pas longtemps besoin de sa protectrice. Mais il était revenu tout de suite dans son naturel, parce qu'il n'avait pas de vanité.

Une autre circonstance dont s'accompagne toujours la timidité, c'est la brutalité ou le pédantisme. Tous les timides se sauvent par l'une ou par l'autre. Un exemple : on nous a montré, sur la scène, Napoléon passant à travers les dames de la cour. Or, vous savez, Mesdames et Messieurs, que Napoléon qui adaptait parfaitement son esprit à changer son plan de bataille au milieu de la fumée, de la poudre et dans le fracas des balles, ne trouvait plus devant des dames cette faculté d'adaptation. C'était un danger contre lequel il n'avait pas de ressources. Alors, il s'en sauvait par des brutalités. Il leur disait des choses absolument abominables, et peu

d'entre elles trouvaient à lui répondre. Mais quand par hasard il s'en rencontrait une pour le ramener aux bienséances, il restait coi. « Dites-donc, duchesse, s'écriait-il un jour, dans un salon, est-ce que vous aimez toujours les hommes ? — Oui, Sire, quand ils sont polis. » Le grand homme resta stupide, et furieux d'avoir été démonté. — Jean-Jacques Rousseau, lui, se tirait de sa timidité par le pédantisme.

S'en corrige-t-on ? On finit par adapter son âme aux périls de la situation même où l'on se trouve ; mais sorti de cette situation. si l'on va dans un monde qui n'est plus le sien, immédiatement la timidité vous reprend et la faculté d'adaptation disparaît. Ce malheureux Jean-Jacques en a souffert toute sa vie.

Jamais ce sujet de la timidité n'a été mis au théâtre profondément fouillé, et cela est impossible, car il ne suffit pas, sur la scène d'analyser ce défaut de caractère comme nous venons de le faire ; il faut en trouver la formule synthétique capable de faire rire les honnêtes gens. Cela est bien difficile parce que la timidité est toute en dedans ; il faudrait la faire paraître sans monologue ; je ne sais comment on y arriverait sans faire un chef-d'œuvre.

Quoiqu'il en soit, la pièce de Regnard est loin d'être un chef-d'œuvre... Mais nous en avons fini avec le Regnard voulant faire du grand art, de la comédie de mœurs, et à ma prochaine conférence, j'aurai l'honneur de vous entretenir du Regnard en pleine possession de son talent, je veux dire de l'auteur du *Légataire universel*.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Gustave LARROUMET

LE JEUDI, 25 JANVIER 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

PHÈDRE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

RACINE

PHÈDRE

Mesdames, Messieurs,

Dans cette étude, que nous poursuivons ensemble, du théâtre de Racine, il n'est pas de sujet plus attirant et plus redoutable que *Phèdre*. Veuillez songer, en effet, que *Phèdre* marque non seulement dans l'histoire du poète, mais dans tout notre théâtre, à la fois un point culminant et un point d'arrêt. Après *Phèdre*, à l'âge de trente-huit ans, Racine s'arrête, et nous sommes condamnés à treize années de stérilité. Qu'aurait-il pu nous donner pendant cet intervalle ? — J'essaierai tout à l'heure de le rechercher avec vous. — Songez aussi que, pour la première fois dans *Phèdre*, Racine pose au théâtre un problème moral. Et quel problème ? — Celui que l'humanité agite sans le résoudre depuis qu'elle a pris connaissance d'elle-même. Ce problème, c'est la fatalité, disaient les anciens ; c'est le péché originel, disent les chrétiens ; c'est l'hérédité, disent les philosophes. Toutes ces définitions peuvent se ramener à une seule : sommes-nous libres dans la vie ? Sommes-nous les esclaves de la nécessité, de passions fatales ? Ou pouvons-nous nous défendre contre elles ? Voilà ce que l'art de Racine se propose de

nous montrer par un exemple. Et quel exemple ? Un exemple dans lequel tout ce que le XVIIe siècle a eu de noblesse morale, tout ce que l'antiquité a eu de poésie, tout ce que les légendes anciennes peuvent mettre autour d'un sujet de décors terribles et charmants : un temple blanc dressé sur le promontoire de l'Attique, et cette figure de Phèdre, qui surpasse tout ce que nous pouvions espérer, ce que le peuple grec nous offre de plus beau, de plus passionné, de plus chaste et de plus terrible, avec les bois du Ténare, avec les rois tueurs de monstres, luttant dans les sphères des forces primitives. Voilà ce que, dans une seule tragédie, le poète a pu concentrer sans rester inférieur à son sujet. De sorte qu'on peut dire que, dans l'histoire universelle du théâtre, il n'y a pas un plus grand nom depuis Eschyle jusqu'à Shakespeare, et qu'il est impossible d'en rêver un qui puisse supporter la comparaison avec *Phèdre*. Je crois que si, dans le bilan de l'art théâtral, la France se présentait avec ses titres à la main, en demandant à être classée, elle pourrait prendre trois œuvres : *Polyeucte*, *Phèdre* et *Tartufe* ; ce serait assez.

Songez en outre que depuis les premiers amis de Racine, depuis Boileau et les Solitaires de Port-Royal, l'admiration et l'exégèse des critiques s'exercent sur ce chef-d'œuvre. Tous ont apporté une théorie nouvelle. En même temps qu'eux, parmi les interprètes immortels de ce rôle, il n'en est pas un qui n'ait laissé une attitude, un geste, une intonation, dignes d'être

retenus. C'est à travers cette masse de commentaires et de créations, transmis par la tradition, que je suis obligé de vous donner une impression neuve et personnelle : neuve, est-ce bien nécessaire ? En pareille matière, je crois que les choses justes sont d'abord à considérer. Mais je ferai tous mes efforts, et j'espère y réussir, pour vous montrer et vous développer ce que je considère comme mon impression personnelle. Je vais tâcher, en effet, de vous rendre dans cet examen l'impression que j'ai ressentie moi-même, dans toute sa franchise, dans toute sa sincérité.

Au moment où Racine aborde le sujet de *Phèdre*, il n'est pas novice vis-à-vis de l'antiquité grecque. Vous vous rappelez sans doute ce que j'ai eu l'occasion de vous dire au sujet d'*Iphigénie*, à savoir : l'inquiétude, le respect, avec lesquels le poète abordait ces grandes œuvres. Celui qui n'avait pas tremblé devant Tacite, celui qui avait même traité l'histoire romaine avec quelque liberté, nous a montré que le seul nom de la Grèce, que le seul titre des œuvres grecques exercent sur lui un sorte de fascination. Va-t-il, en présence de l'*Hippolyte* d'Euripide, être à l'abri de ces sentiments ? Va-t-il au contraire les ressentir ? Il n'y a qu'à lire la préface de *Phèdre* pour voir quelles étaient ses impressions au moment où il composait sa pièce. Elles sont tout à fait semblables à celles qu'il avait éprouvées pour *Iphigénie*. Il n'est pas rassuré par son premier succès, au contraire ; d'autant plus qu'il aborde ici un poète dans lequel il ne peut prendre ni tous les

personnages ni le sujet tout entier. Il sera obligé sans doute de les transposer ; mais vous lui verrez les mêmes scrupules. Il prend de toutes parts ce que lui donnent Euripide et Plutarque. Ce sont tous ces éléments qu'il va combiner. Il se rend bien compte que ce qui forme le sujet capital de la pièce grecque ne peut pas intéresser des Français. Vous savez, Mesdames et Messieurs, que, par goût d'exotisme, on peut nous intéresser à tout ce qui est de l'histoire d'un peuple, qui n'est pas nous-mêmes, sauf à sa religion. Nous avons, je ne dirai pas beaucoup de peine à croire la nôtre, mais enfin en présence de tous les mystères, nous sentons comme un recul de notre être. Lorsque nous y avons été habitués dès notre enfance, lorsque les dogmes religieux ont été comme la nourriture de nos jeunes cerveaux, ou nous nous défaisons à l'âge mûr de ces croyances, ou nous les conservons ; mais ce sont là des choses auxquelles nous sommes accoutumés. Il n'en est pas de même des croyances d'un peuple étranger, qui ont disparu depuis longtemps. Comment le poète peut-il les proposer à notre admiration ? — Racine a bien senti que cela était impossible. Aussi les a-t-il laissées de côté.

Quel est le sujet de la pièce d'Euripide ? Il est à la fois très simple et très complexe. Dans ces religions vagues, flottantes, confuses, qui étaient comme une cire molle entre les mains du poète, sous l'action de l'imagination populaire, et qui ne satisfaisaient pas les besoins d'âmes un peu délicates, un peu particulières,

il y avait un grand nombre de sectes étroites, fermées. Nous en connaissons une entre autres : celle de Cérès, de la déesse éleusinienne, celle, en un mot, des mystères d'Eleusis. Il est peu de grands esprits de la Grèce ancienne qui n'aient tenu, sinon à s'initier à cette secte, du moins à en connaître les rites. D'après le peu que nous en connaissons, nous devinons qu'il y avait là une religion déjà épurée. Toutes ces religions sont exotériques, mais celle-ci avait dépouillé tout ce que les légendes payennes pouvaient avoir de grossier. Elle était composée d'hommes délicats, religieux, réunis dans l'ombre d'un sanctuaire. Ils s'étaient entourés de toutes sortes de pratiques, et ils auraient pu prendre comme devise : « Loin d'ici les profanes. » C'était une grande secte aristocratique réservée aux Grecs plus amoureux des choses intellectuelles que les autres.

Dans *Hippolyte*, Euripide s'est proposé de nous peindre ce que j'appellerai la secte de la chasteté virile. Elle se composait d'hommes qui étaient convaincus, comme le seront plus tard les chrétiens, que dans l'amour il y a une souillure, que dans les passions il y nécessairement une déchéance et que l'orgueil de toute créature doit consister avant tout à se conserver dans sa pureté. Un petit nombre de Grecs l'avait constituée sous la protection de Diane, la déesse des bois, la déesse chaste, la déesse de la vie saine, du plein exercice de toutes les facultés, du bon air ; ils l'avaient établie loin des villes, loin des basses besognes et des bas plaisirs de la civilisation. Hippolyte en est le

représentant. Pour savoir ce qu'avaient dans le cœur les initiés de cette petite religion, religion froide, mais pure et très élevée, il nous suffit de lire Euripide.

Au lever, ou plutôt au baisser du rideau, nous sommes devant un palais qui est la demeure de Thésée, sous le péristyle de ce palais se dressent deux statues ; l'une est la statue de Vénus, l'autre est celle de Diane. Comme tous les chefs d'Etat, Thésée est un peu éclectique. Vénus et Diane se partagent la piété de son peuple, il les a mises toutes deux au seuil de son palais ; chacun peut adorer selon son goût l'une ou l'autre. Hippolyte, son fils, a choisi Diane. Il passe devant la statue de Vénus, non seulement en la dédaignant, mais en l'insultant. La déesse se vengera des mépris dont elle est l'objet et de l'injure qu'elle a reçue : ce sera le dénouement de la tragédie. De même que, dans une nouvelle bien étrange de Prosper Mérimée, la *Vénus d'Isle*, vous voyez une statue antique se venger de l'injure que lui a faite un rustre ; de même dans l'antiquité grecque, nous voyons Vénus annoncer la vengeance qu'elle tirera de l'outrage qu'elle a essuyé, à savoir le culte rendu à Diane, et aussi les paroles méprisantes qu'Hippolyte a prononcées devant elle. Hippolyte, tenant à la main une couronne de fleurs fraîches, de ces fleurs qui poussent dans les coins les plus reculés des bois, qui sont froides et sans odeurs, apparaît sur la scène. Il la dépose aux pieds de la statue de Diane, en prononçant cette invocation : « Salut, ô déesse, la plus belle des vierges de l'Olympe. Je t'apporte cette

guirlande de fleurs, dont je t'ai fait moi-même une couronne. Je les ai cueillies dans une prairie sans tâche, où le berger n'ose pas conduire son troupeau, où jamais encore n'a passé le fer : prairie vierge, où seule voltige l'abeille au printemps. C'est la Pudeur qui l'arrose d'une eau pure. Ceux qui n'ont pas appris d'un maître, mais de la nature, à observer en toute leur conduite une égale vertu, ceux-là peuvent y cueillir des fleurs ; les méchants n'en ont pas le droit. Reçois-donc, ô ma chère souveraine, pour ta chevelure d'or, cette couronne que t'offre ma main pieuse ».

Il y a déjà là vraiment un fond de tendresse, de piété auquel le christianisme nous a longuement habitués depuis. Il y a une verdeur, une pureté de sentiment religieux qui, chez un peuple croyant ou simplement familier avec cet ordre d'idées, devaient être d'un grand effet. Dès lors, tout le sujet d'Euripide est celui-ci : lutte et résistance de l'innocent Hippolyte contre l'influence et la vengeance de Vénus. Vénus prend un moyen très simple pour se venger de lui ; elle se sert tout naturellement d'une femme, qui est la belle-mère d'Hippolyte, de Phèdre. Ici nous sommes en présence d'une pauvre et simple créature qui ne ressemble guère à la Phèdre de Racine. Autant celle de Racine hésite, lutte contre elle-même et souffre, autant celle d'Euripide sent bien qu'elle est le jouet d'une puissance plus forte qu'elle. Elle se laisse aller ; c'est une malheureuse bête frappée, atteinte d'un mal, non pas inconnu, mais mystérieux. Elle se dit qu'elle subit la

vengeance d'une divinité et qu'elle est condamnée à mort. Comme la Phèdre de Racine, elle ne laisse pas faire son esclave toute seule ; elle ne résiste pas ; désespérée, elle ne s'enfuit pas sans avoir rien dit à Thésée. Non ; par un raffinement singulier de vengeance posthume, d'orgueil féminin froissé et aussi par obéissance à la volonté de Vénus, elle s'accuse, la malheureuse, d'un crime qu'elle n'a pas commis, où plutôt elle accuse Hippolyte de lui avoir fait violence, par une lettre qui est remise à Thésée.

Mais quelle est la philosophie du poète ? — Vous en avez vu une partie par la citation que je vous ai faite tout à l'heure. C'était sa philosophie religieuse ; vous allez voir voir maintenant l'écart qui existe entre deux civilisations et en même temps entre les deux tragédies.

La philosophie d'Euripide est très simple. C'est celle de Gros René dans le *Dépit amoureux*. — Je regrette d'être obligé de rapprocher deux pièces aussi différentes, mais je ne trouve pas d'exemple qui traduise mieux ma pensée ; — Gros René dit : « Les femmes ne valent pas le diable. » Euripide est pénétré de la même idée, et cela après les avoir longuement étudiées. Il lui est arrivé, ce qui arrive aux misogynes : sur quelques échantillons de l'espèce, ils jugent l'espèce tout entière. Voici comment Hippolyte, parlant au nom du poète, nous indique quelle est sa pensée et ce qu'il veut nous persuader : « O Jupiter, pourquoi as-tu produit à la lumière du soleil cette créature de mauvais aloi, la femme ? Si tu voulais propager la race des mortels, ce

n'est pas de la femme qui aurais dû les faire naître ; mais les hommes en déposant dans les temples un poids d'or, de fer ou d'airain, auraient acheté à ce prix des enfants tout engendrés, chacun suivant la valeur de son offrande, et ils auraient vécu libres chez eux sans femmes. Maintenant, au contraire, pour introduire cette peste dans nos maisons, nous commençons par épuiser notre patrimoine. Ce qui prouve bien que la femme est un grand fléau, c'est que son père, celui qui l'a engendrée et élevée, ajoute une dot à la personne de sa fille, pour l'établir loin de lui et se délivrer de cette charge. Quant à celui qu'il a reçu dans sa maison cette engeance funeste, il se complaît à orner des plus belles parures sa méprisable idole ; il la couvre de riches vêtements, le malheureux, et finit par se ruiner. Il porte le joug soit que, bien apparenté, il garde une femme désagréable par égard pour sa nouvelle famille, soit au contraire, marié à une femme honnête, dont les parents ne peuvent plus être d'aucun secours, il doive oublier le mal en faveur du bien. Le plus heureux est celui qui a installé chez lui une femme nulle, trop simple pour être bonne à quoi que ce soit. Je hais celle qui a trop d'esprit : puissé-je n'en avoirjamais une à mon foyer qui raisonne plus qu'il ne convient à une femme ! car ce sont les plus savantes que Vénus rend les plus fécondes en fraudes. La niaise est préservée du vice par l'insuffisance de son esprit. Jamais une servante ne devrait approcher des femmes ; il ne faudrait placer à côté d'elles que des animaux muets, afin

qu'elles n'eussent personne à qui parler, ni qui pût à son tour leur adresser la parole. Mais à présent les femmes perverses forment au dedans de la maison des desseins pervers, et elles les transmettent au dehors par l'intermédiaire de leurs servantes. »

Il y a là un bien singulier mélange de nihilisme oriental, de Chrysalde anticipé et de philosophie de vieux garçon. Tout cela au milieu d'une pièce véritablement édifiante, si vous prenez ce mot dans son sens le plus élevé.

Comme dans Racine, le malheureux Hippolyte a été voué par son père à la vengeance de Neptune. Le long de la mer, il a rencontré un monstre, qui a effrayé ses chevaux ; il est tombé de son char et s'est brisé les membres. Racine a soin de nous dépeindre cette catastrophe dans un très beau morceau de rhétorique, un peu long et, je l'avoue, un peu déplacé, qui est le *récit de Théramène*. Mais écoutez-le en lui-même et voyez la somme d'art qu'il renferme. De même que certains objets ont plus de prix en raison de ce qu'ils ne servent à rien, de même le récit de Théramène, qui ne sert pas à grand'chose, peut être considéré à part, et c'est à ce point de vue qu'il faut l'étudier et l'apprécier. Euripide nous montre Hippolyte après l'accident ; on l'apporte sur la scène tout fracassé, mourant ; il pousse des cris de douleur et recommande à ceux qui le portent de marcher lentement. Il est comme plongé dans une extase religieuse ; on voit sur sa figure le bonheur des martyrs, et nous pensons à ce que pouvaient être les

dernières pensées d'un saint Sébastien par exemple, lorsque, torturé par les souffrances de son corps criblé de flèches, il goûtait par avance le bonheur qu'il allait éprouver et voyait le ciel ouvert devant lui. Diane est apparue ; elle a révélé à Thésée l'innocence de ce fils qu'elle a condamné injustement. Elle est là ; Hippolyte ne la voit pas : mais il devine la présence de la déesse à l'odeur suave qu'elle a répandue autour d'elle. Il se ranime et il rend son âme dans un élan d'inspiration et de félicité, en prononçant ces derniers mots : « Couvrez mon visage ; enfin, je puis mourir. »

Vous voyez combien le rôle d'Hippolyte est capital dans la tragédie grecque ; Phèdre au contraire ne vient qu'au second plan. Racine renverse complètement cet ordre, en vertu de sa poétique même. Il trouve que les femmes sont plus intéressantes au théâtre que les hommes. Ce sont des natures plus complexes ; les sentiments qu'elles éprouvent sont plus intéressants à dérouler devant le public. Aussi Racine a-t-il toujours pris les femmes comme protagonistes. C'est pour cela que presque toutes ses pièces ont pour titre le nom d'une femme. Phèdre passe donc au premier plan. Racine a compris l'impossibilité où il était d'intéresser ses spectateurs à une légende aussi particulière que celle de la fierté virile et de la virginité d'Hippolyte. Dans le christianisme, il aurait trouvé quelque chose de semblable ; mais alors ce n'eût pas été possible ; non, cela eût même été répugnant. Racine, non seulement a fait de Phèdre la protagoniste de sa pièce,

mais encore il lui a donné l'âme d'une chrétienne, ou plutôt d'une janséniste. Je me garderai bien de vous exposer ici la théorie abstruse de la secte fort respectable et un peu ridicule des Jansénistes. Le jansénisme est une étape de la pensée religieuse, très digne d'intérêt, mais qui n'inspire aucune sympathie à l'époque où elle se se produit. Il repose sur ce principe : Dieu accorde ou refuse la grâce ; il donne le pouvoir de se sauver et d'échapper au mal, ou bien il le refuse. C'est la volonté divine obscure, enveloppée de voiles impénétrables, qui décide du mystère le plus considérable pour nous, celui qui nous intéresse le plus, à savoir si, après ce temps d'épreuve sur la terre, l'homme sera sauvé ou maudit. C'est sur cette question de la grâce que porte le débat. Il est impossible de méconnaître que ces grands philosophes qui s'appelaient Arnauld, Nicole, Pascal et Racine, en essayant de faire rentrer ce dogme nouveau dans le christianisme, ou plutôt de faire sortir ce dogme du christianisme primitif, reculaient en quelque sorte le progrès moral que le socialisme avait accompli. S'il est une chose qui soit l'honneur éternel de cette grande croyance chrétienne, s'il est un argument qu'on puisse invoquer, c'est de dire que le christianisme a été avant tout une religion démocratique, la religion du plus grand nombre. Toutes les sociétés, en effet ont été fondées sur les privilèges . Les apôtres sont venus annoncer qu'il n'y avait point d'inégalité fatale, que tous les hommes étaient frères, qu'ils avaient tous les mêmes droits, quelles que fussent les différences mises

entre nous, soit par la naissance ou l'hérédité, soit par l'état social ou les hasards de la vie. Ils enseignaient que nous relevions tous d'un même maître et que ce maître il suffisait de le prier et de le servir avec un cœur pur pour obtenir de lui le même accueil. Le christianisme était donc, avant tout, une religion aux bras larges, tandis que le Christ du Port-Royal était le maître d'une religion aux bras étroits. Je sais bien que les Jansénistes, par le renoncement et l'abnégation, se rattachaient aux stoïciens d'autrefois, à ces grands hommes qui savaient vivre et mourir sans autre récompense que leur conscience même : mais ce sont encore des doctrines qui ne sont pas à la portée de l'immense humanité. Il faut dire aux hommes que la justice et l'égalité dominent la création et que, s'il y a au-dessus de nous une puissance supérieure, il n'y a qu'un moyen d'arriver jusqu'à elle, c'est l'effort, c'est le mérite. Voilà ce qu'enseignaient les premiers chrétiens, et voilà ce que les Jansénistes ont méconnu. Vous savez comment ils se sont mis en révolte contre le pape ; vous savez comment ces sujets dévoués du roi ont fomenté des persécutions abominables, après s'être illustrés par le plus grand nom de la pensée française, Pascal, et par un des trois plus grands noms de la poésie française, Racine. Au moment où il écrivait *Phèdre*, Racine était plus que jamais imbu de ces idées jansénistes. Ce sont elles qu'il a traduites, qu'il a incarnées dans *Phèdre*.

La Phèdre de Racine est une femme qui a le triple sentiment de sa dignité personnelle, du respect de son

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

rang et du respect de sa condition sociale. Son rang, elle est reine ; sa condition sociale, elle est la femme de Thésée et la belle-mère d'Hippolyte. En même temps, Phèdre sent bien qu'elle ne peut triompher du sentiment qui s'est gravé dans son cœur, qu'en vertu d'une volonté supérieure à la sienne. C'est ici que l'idée janséniste intervient. Une chrétienne qui n'aurait par été entachée de jansénisme, aurait lutté, aurait souffert, mais elle n'aurait pas fini par le suicide. Il y avait pour elle un asile tout ouvert, le cloître. En effet, c'est à la suite d'une lutte morale assez semblable à celle d'une Phèdre, c'est à la suite d'un désespoir et d'une chute, que Phèdre même n'a pas subie, qu'une demoiselle de La Vallière, par exemple, allait prendre le voile au couvent des Carmélites du Val-de-Grâce. Sans doute, il n'était pas possible de faire entrer Phèdre au couvent. Racine, ne pouvant la concevoir dans une pensée de christianisme ouvert et large, l'a conçue dans une pensée de Jansénisme.

Alors nous voyons Phèdre se révolter contre elle-même, hésiter, tout en obéissant à une puissance supérieure à sa volonté, résister désespérément et prendre les résolutions les plus énergiques, allant trouver Hippolyte, bien décidée à ne plaider que la cause de son fils, et laissant échapper malgré elle l'aveu de son amour. Elle a beau lutter contre elle-même : une flamme perfide, incestueuse, funeste, l'oblige à parler, à se souiller. Voilà pourquoi cette malheureuse éprouve des souffrances si abominables. — Un médecin

dirait que c'est une impulsive, mais ce serait faire de la pathologie, et nous sommes en présence d'un cas moral assez fréquent et bien plus intéressant. N'arrive-t-il pas tous les jours dans la vie qu'on a une idée très haute, très pure, très noble dans la tête ; qu'on espère y rester fidèle, et que tout à coup un attrait plus fort vous l'enlève, et je ne sais quel vertige s'emparant de votre cerveau, vous précipite loin de ce que vous voulez. Au réveil, on éprouve une sorte de rancœur, de désespoir, qui peu à peu vous pousse aux pires catastrophes. C'est ce qui arrive à Phèdre. Remarquez que la malheureuse n'a pas failli ; elle s'en veut d'une pensée mauvaise ; et c'est uniquement parce que cette pensée a été exprimée qu'elle se décide à mourir. Songez que Phèdre est femme et mère, qu'elle est l'héritière d'une grande race, d'une grande famille, d'un nom terrible. La seule pensée d'une existence déshonorée lui est insupportable. Elle ne songe plus qu'à mourir et à faire couler dans ses brûlantes veines un poison qui ne pardonne pas. Phèdre sent très bien qu'après avoir laissé punir le fils, elle ne peut plus vivre avec le père et qu'elle est à tout jamais déshonorée. Elle est fille de Minos et de Pasiphaë ; elle descend des dieux. Tout ce que cette malheureuse femme peut invoquer dans le passé, est sa condamnation et une menace toujours suspendue sur sa tête. C'est une volonté supérieure à la sienne qui va la rejeter dans le mal. Comme vous le savez, la fatalité antique domine tout le théâtre grec ; le christianisme en avait affranchi

le monde ; le Jansénisme nous y ramène. A côté d'elle nous voyons Hippolyte, mais complètement tranformé. Il n'est pas le moins du monde mystique. C'est un homme qui a le sentiment de son rang, qui est prétendant, et qui a les plaisirs de son temps, de son âge et de sa condition ; cela lui suffit. Comme prétendant, il sait que le fils de Phèdre est destiné au trône ; il a donc une aversion toute naturelle pour la mère de cet enfant qui vient lui ravir ce qui lui appartient. Il devrait être le successeur de son père : victime de cette spoliation, il n'aime pas sa marâtre. En revanche, il aime les chevaux, les chiens, la chasse, c'est un sportsman, passez-moi le mot. — Vous voyez qu'à deux ou trois siècles de distance, il n'y a rien de changé. En l'absence de Thésée, il exerce une sorte de régence sur Athènes. Son père est un homme assez peu respectable, qui est allé courir ses éternelles aventures. Dans l'esprit d'Hippolyte flotte indécise une idée : il se demande s'il ne pourra pas profiter de cette absence ; il compte sur quelque coup du sort. En même temps il est respectueux de son père, ami de sa tranquillité et de sa dignité. C'est dans ces dispositions d'esprit que Phèdre imagine de lui faire l'aveu de son amour. Vous savez comme la malheureuse femme est reçue ; vous savez avec quelle froideur hautaine et aussi avec quel courage facile d'homme qui n'aime pas, Hippolyte lui répond. Il se montre vis-à-vis d'elle aussi blessant, aussi outrageant qu'un homme puisse l'être, sans prononcer de gros mots. Le désespoir de

Phèdre augmentant à chacune de ces tentatives, on se demande ce qui va arriver et comment cette situation va finir, lorsque heureusement Thésée revient. C'est là un de ces caractères les plus difficiles à accepter, qui soit sorti de l'imagination d'un poète. A peine arrivé, il voit que sa maison n'est pas calme. Il est parti sans s'inquiéter de ce qui se passerait derrière lui. Aussi à son retour il crie comme tous ceux qui n'ont pas raison. S'il n'était pas dans son tort, il interrogerait, il tâcherait d'arriver à la vérité. Il est allé, en effet, après avoir « du dieu des morts déshonoré la couche » , il est allé prêter son concours à un compagnon d'escapades pour enlever la femme d'un roi, et il se plaint de toutes les infortunes qu'il a subies dans le pays, théâtre de ses exploits. Il n'est pas possible d'imaginer un être plus absurde, plus déséquilibré que lui ; mais il fallait qu'il revînt. Sans lui, nous ne pouvions pas avoir la dénonciation dont Hippolyte est l'objet, nous ne pouvions pas avoir ce dénouement, dans lequel Thésée invoque la vengeance de Neptune et la seule fin dont la pièce soit susceptible. C'est par le même motif que nous pouvons expliquer la présence d'Aricie. Aricie est nécessaire pour expliquer l'insensibilité d'Hippolyte, la façon dont il se conduit vis-à-vis de Phèdre. Un homme qui n'aimerait pas ailleurs, dont le cœur serait libre, trouverait vis-à-vis de cette malheureuse, des paroles plus douces, moins insultantes que celles dont il se sert. Hippolyte est d'autant plus impitoyable qu'il aime Aricie. Il veut le

trône pour Aricie ; et Phèdre et son fils sont l'obstacle qui s'oppose à ses desseins. Si nous n'avions pas Aricie, nous n'aurions pas ce quatrième acte qui donne un dernier élan au caractère de Phèdre. A côté de l'amour fatal, nous n'aurions pas cette pierre de touche de l'amour, l'amour jaloux. Racine excelle à la peinture de ce sentiment. Aussi toutes les fois qu'il nous a montré une héroïne d'amour, il a eu soin de nous la montrer jalouse, se rendant bien compte que ce sentiment ferait le plus grand effet. Rappelez-vous Roxane et Hermione ; elles ne sont elles-mêmes que parce qu'elles sont jalouses. Il en est ainsi pour cette malheureuse.

Hippolyte est sensible et ne sent rien pour moi !

il se produit pour elle cette sorte de mirage de la jalousie, qui affole. Cet abandon de deux êtres l'un à l'autre, dit-elle, ce suprême bonheur humain que j'ai rêvé à travers le crime, à qui j'aurais tout sacrifié, mon mari, ma couronne, mon enfant et ma vie, ils l'ont eu et :

Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.

Alors cette malheureuse femme y voit rouge, elle éprouve le besoin de faire souffrir, car le bonheur qu'ils ont eu, ils le lui ont volé ; cet Hippolyte lui appartient. C'est ainsi que se produit cette terrible gradation de sentiments, qui se ramène toujours à ceux-ci : « Je souffre horriblement, parce qu'Hippolyte est à une autre que moi. » Dès lors, la décision de

Phèdre est prise : Hippolyte est condamné parce qu'elle ne peut pas l'avoir, et cela en vertu de cette maxime éternellement vraie : on veut tout le bonheur et, à défaut, tout le malheur de ce que l'on aime. Elle laisse faire Œnone ; lorsqu'elle voit que tout est sans espoir, elle prend le dernier parti et s'empoisonne. Mais elle ne veut pas laisser un souvenir abominable ; au lieu de suivre l'exemple de la Phèdre grecque, au lieu d'accuser, elle vient avouer ce qu'elle a fait ; elle vient expirer devant Thésée, en demandant pardon. C'est pour cela que la pièce se termine sous une impression de pitié infinie. Pourquoi ? — Parce que Racine aimait les femmes et qu'Euripide ne les aimait pas. Il voulait que Phèdre nous fût sympathique. Avec quel détail dans sa préface il nous dit qu'elle n'avait pas péché, qu'elle est intéressante, et qu'elle est seulement coupable d'imagination. Rappelez-vous du reste la définition qu'il a soufflée à son ami Boileau :

« Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse.

C'est une malheureuse victime de l'amour mourant très pure et très chaste. Telle est Phèdre, et tels sont les éléments, dont Racine a formé sa tragédie.

Mon rôle finirait ici, si cette tragédie ne marquait pas une date capitale dans l'histoire de notre théâtre. Entre le 1er janvier 1677, date de la représentation de *Phèdre*, et le mois de juin de la même année, il s'était produit un fait considérable. Racine s'était marié, et en se mariant il quittait le théâtre. Pourquoi ? — On a

invoqué bien des raisons pour expliquer cette décision. Racine s'était réconcilié avec Port-Royal ; il avait à la fin de sa préface, inséré à l'adresse de ses anciens maîtres une invite discrète mais aussi claire que possible ; « Il serait à souhaiter, dit-il, que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux (les pièces grecques) de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piétié et par leur doctrine qui l'ont condamné dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si ces auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir ils suivraient en cela la véritable intention de la tragédie. » Nous connaissons les personnes désignées par cette phrase. Ce sont celles qui, à propos des premières pièces de Racine, n'avaient pas craint d'appeler les poètes dramatiques « des empoisonneurs publics ». Ce sont les solitaires de Port-Royal qui, au XVIIe siècle, ont été, depuis Bossuet jusqu'aux Arnauld et aux Nicole, les représentants les plus autorisés de ces doctrines, en passant par le prince de Conti, mais celui-ci, médiocrement autorisé à s'ériger en moraliste, et pourtant occupant ses loisirs à faire des traités contre la comédie. Racine montrait un vif désir de se réconcilier avec ses maîtres de Port-Royal ; le fait est consigné dans toutes ses biographies. Comment cette réconciliation s'est-elle opérée ? Boileau est allé trouver Arnauld, le docteur de Port-Royal et a joué avec lui une merveilleuse scène de comédie. Je crois que dans cette circonstance,

Boileau a trompé l'homme très savant et très pieux qu'on appelle le grand Arnauld. Il lui a apporté *Phèdre*, en lui disant : « Lisez donc cette pièce ; elle est édifiante; voyez ce que l'auteur met à la fin de sa préface. » Il était impossible, en effet, de parler de Racine à un homme de Port-Royal, malgré tout ce qu'il avait fait, malgré *les petites lettres*, sans qu'aussitôt il ne songeât au neveu de la Mère Angélique, au petit Racine qu'on avait aimé tendrement. Racine manifestant l'intention de revenir, Arnauld devait consentir à examiner la pièce apportée par Boileau. Il la lisait donc et il y trouvait, — ce qui était d'un grand prix pour lui, — un thème d'édification, surtout un thème janséniste. Pourquoi Phèdre, qui veut lutter, succombe-t-elle ? — Parce qu'elle n'a pas la grâce, parce qu'elle a lu les livres de Port-Royal et ceux d'Arnauld en particulier. Il déclara que cette nouvelle convertie était particulièrement intéressante, et il consentit à revoir Racine. C'est ainsi que la réconciliation fut opérée. Racine avait songé un moment à se faire chartreux. Il prit le moyen le plus facile et le plus doux : il se maria. Il épousa une femme qu'il eut soin de ne pas choisir trop intelligente. Elle n'avait jamais lu ses pièces et elle ne s'en inquiéta jamais. A partir de ce moment jusqu'à *Esther*, il rentre dans la retraite. Pourquoi ? — On s'est posé à ce sujet bien des questions. Vous n'avez pas oublié de quelle manière charmante M. Jules Lemaître a examiné tout récemment ce point avec une prédilection visible. Je ne sais pas si ses arguments sont de nature à nous

convaincre. Il est certain qu'il y a quelque chose de séduisant dans sa thèse : « Racine, nous dit-il, en présence du succès de *Phèdre*, a été effrayé ; il a voulu montrer un exemple terrible de la force des passions, et, en réalité, il nous a montré une femme très séduisante et qui, somme toute, n'excite chez nous que sympathie, qu'intérêt et admiration. Ce n'est pas ce qu'il voulait faire ; il a été épouvanté de son œuvre, et il s'est retiré. » A y regarder d'un peu près, je ne crois pas que les choses se soient passées ainsi. Songez qu'il avait à ce moment trente-huit ans ; que pendant quatorze ans, il avait mené une existence charmante et pleine de plaisirs, qui n'était pas celle qui convenait à une nature comme la sienne. Il avait connu ce qu'il y avait de plus attirant et de plus séduisant dans le monde où il fréquentait et qui est aussi le plus décevant : les amours de théâtre. Il avait aimé la Duparc et la Champmeslé. Il se demandait si, après avoir gravi un côté de la colline, apercevant l'autre pente, il allait continuer à vivre ainsi. Vous connaissez cette page de Jouffroy où il nous montre l'homme gravissant, le matin, la pente de la vie, et bientôt arrivant au sommet de la colline à l'âge de la maturité, et puis descendant, le soir, au déclin de la vie, pour glisser et tomber dans une nuit éternelle.

Racine, chrétien, refléchissait à tout cela ; il se demandait si l'emploi qu'il avait fait de sa vie jusque-là, était légitime. Il avait souffert, car il était tendre et jaloux. Les souvenirs de sa jeunesse lui revenaient à l'esprit et au cœur. Il songeait à cette existence calme,

à cette paix, à ce respect de son âme, à sa jeunesse enfin qu'il avait passée à Port-Royal. C'est alors qu'il s'arrête et qu'il songe à recouvrer la tranquillité qu'il a perdue. On s'est demandé si Racine n'a jamais eu de regrets ; si, lorsqu'il s'est décidé à rentrer dans la vie chrétienne, il n'a pas pensé aux applaudissements qui allaient à Quinault au lieu de venir à lui, si enfin il n'avait pas eu tort de quitter le théâtre.

Lisez sa correspondance ; parcourez toutes ses œuvres vous verrez que jamais Racine n'a éprouvé un moment des regrets. Pourquoi ? Parce que, quelle que puisse être notre croyance ou notre incrédulité, c'est le privilège de ceux qui renoncent au monde, de ne jamais regretter la décision prise. Demandez à ceux qui s'enfuient au fond d'un monastère ; demandez à un chartreux, qui a été un homme politique, un homme du monde, soldat même, à celui qui a connu la plus haute forme de l'activité virile, celle qui consiste à commander à d'autres hommes et à leur demander le sacrifice de leur vie en offrant la sienne ; demandez à ces blessés de la vie, s'ils regrettent quelque chose ; ils vous répondront, avec le sourire et la candeur de la vingtième année : « Nous ne regrettons rien. » Pas un seul instant, dans cette petite maison de la rue des Fossés-Saint-Germain, Racine n'a regretté ce qu'il a laissé derrière lui. Si l'écho du théâtre lui arrivait. il regardait ses filles ; il songeait à celle qui allait prendre le voile ; il se disait qu'il retrouvait en elles quelque chose de ce qu'il avait été lui-même à cet âge. Il

pleurait ces larmes délicieuses que Sainte-Beuve a mises en vers.

Voilà comment a dû se faire cette évolution morale de Racine. Il a abandonné sans regrets le théâtre, et s'il est revenu plus tard au théâtre, c'est sur un ordre royal. Remarquez en effet que trois amours ont vécu côte à côte dans le cœur de Racine : l'amour de Port-Royal, c'est à-dire l'amour de Dieu, l'amour de sa famille et l'amour de Louis XIV. Il aimait ce roi comme on aime une maîtresse permise, il l'aimait, non seulement en lui-même, mais aussi dans ses alentours. Mme de Maintenon lui a demandé de composer une tragédie : il a fait un chef-d'œuvre, puis un autre. C'est ainsi que nous avons *Esther* et *Athalie*. Mais de regrets, il n'en a jamais eu. Ce n'est pas à dire que nous ne devions pas, nous, regretter cette retraite de Racine. On s'est demandé si *Phèdre*, marquant un point culminant dans la carrière de Racine, n'indiquait pas, par cela même, que le poète touchait à un moment de décadence relative. Vous vous rappelez avec quelle force de logique on a soutenu ici même que la tragédie de *Phèdre*, toute belle qu'elle est, contenait des germes de décadence, On a dit que la pièce, par le développement du goût public, par la contagion qu'elle répandait, allait exercer sur le théâtre une influence fâcheuse. On a dit que Phèdre subordonne tout à elle-même. comme si dans la vie il n'y a pas des personnages qui dominent tout et dont les autres ne sont que des fonctions. Il y a des cas, comme dans *Andromaque*, où

les personnages exercent une action réciproque les uns sur les autres ; mais il y en a d'autres où les actes d'un seul dominent et se subordonnent tous les autres. On s'est demandé également si ce que Racine accorde à l'atmosphère, aux souvenirs mythologiques, à la décoration plastique du milieu dans lequel il fait évoluer sa pièce, ne risquait pas d'enlever à la tragédie ce caractère surhumain qui l'élève au-dessus de nous dans le temps et dans l'espace. Je ne vois pas en quoi cette couleur plus grande, répandue dans la pièce, dénature les notions de la tragédie. Je trouve que Racine, tout en restant fidèle aux notions tragiques, a trouvé le moyen d'augmenter notre plaisir esthétique et artistique par des procédés auxquels on n'avait pas recours avant lui. J'avoue que je n'en veux pas à l'auteur de *Phèdre*. Je trouve cette pièce admirablement belle. Je crois qu'après *Phèdre*, Racine aurait pu nous donner quelque chose d'aussi beau, et ne ressemblant pas à ce qu'il avait écrit jusqu'alors. Songez en effet que s'il y a un poète perfectible, c'est celui-là. Vous vous rappelez quelle avait été sa jeunesse à Port-Royal: il avait une connaissance approfondie de l'antiquité et aussi, il faut bien le dire, de la vie. Il a fait passer au théâtre, en les épurant, toutes les catastrophes qu'il voyait autour de lui, toutes les intrigues de cour. Il a mis au théâtre jusqu'à l'asile reculé du sérail, et a reconstitué toute une civilisation qu'il n'avait jamais vue. Rappelez-vous *Bajazet* et *Bérénice*. Racine pouvait nous raconter ce qu'il avait vu : le renoncement furieux

de Marie Mancini, le renoncement tendre et doux d'Henriette d'Angleterre ; l'héroïsme d'un Condé, s'effaçant devant son roi ; la prise de voile de Mlle de La Vallière, la faveur d'une Montespan et la conversion d'un Turenne. En un mot, il a mis au théâtre quelques-uns des grands événements du XVIIe siècle. Lisez Saint-Simon, et, toutes les fois que vous rencontrerez quelque chose de bien effroyable, quelque chose de bien dramatique, demandez-vous : qu'est-ce que cela serait devenu traité par Racine ? Voilà ce que nous a enlevé sa conversion ; voilà aussi pourquoi Racine a renoncé à son art. Nous le regrettons pour lui, mais nous le regrettons encore bien davantage pour nous. Tout à l'heure, en entendant jouer *Phèdre*, dites-vous que rien n'égale cette œuvre conçue dans la maturité et dans l'éclat de son génie. Je ne peux pas en faire un plus grand éloge.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Francisque SARCEY

LE JEUDI 15 FÉVRIER 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

LÉGATAIRE UNIVERSEL

COMÉDIE

DE

REGNARD

LE LÉGATAIRE UNIVERSEL

Mesdames, Messieurs,

C'est aujourd'hui la dernière fois que je parle devant vous des comédies de Regnard. Mais, auparavant, je voudrais répondre à un certain nombre de lettres qui m'ont été adressées. Mes correspondants m'écrivent : « Comment ! voilà plusieurs conférences que vous faites sur Regnard et vous ne nous avez pas encore dit un mot de l'homme, de l'écrivain, des sources où il a puisé. Vous aurez omis de faire ce que font en général tous les commentateurs ! » C'est vrai, j'aurais pu vous parler de tout cela ; mais vous n'avez qu'à ouvrir n'importe quelle édition de Regnard ou n'importe quel traité de littérature pour être édifiés sur tous ces détails.

Une conférence de l'Odéon n'est pas une leçon de Collège ; c'est tout autre chose. Je vous apporte ici, en homme qui s'occupe de théâtre depuis trente cinq ans, des réflexions qui ne sont peut-être pas nouvelles, mais qui sont personnelles, et je vous en fais part, parce que cela m'amuse. Il faut, en effet, qu'un conférencier fasse plaisir à ceux qui l'écoutent et à lui-même Si je faisais un cours sur cette scène, je rendrais peut-être service à

beaucoup d'entre vous ; mais cela ne m'amuserait pas, et j'aime mieux, à mes risques et périls, vous parler d'un art que je crois connaître. Examinons donc le *Légataire universel* uniquement au point de vue du théâtre.

Le rideau se lève, et immédiatement de la scène il se dégage je ne sais quel parfum de maladie, de julep, de tisane, de mort. Il va falloir vous habituer à entendre ces mots, et je demande pour moi la même franchise que Regnard va réclamer pour lui tout à l'heure. Crispin et Lisette entrent et parlent d'un vieillard, Géronte, qui a toutes les infirmités. D'abord, il est vieux, il a mon âge ; il est vêtu d'une robe de chambre, il porte un bonnet de coton, et quand il l'ôte, on aperçoit, à la place des cheveux, une bille d'ivoire jauni. Il est cacochyme : il ne parle plus qu'à travers des dents très rares. Il est épileptique, étique, asthmatique, hydropique, paralytique, fiévreux, gâteux. Je ne connais pas de maladies dont on n'affuble ce malheureux. On ne parle que de sa mort ; on est furieux de voir qu'il s'obstine à vivre. Vieux comme il l'est, ne vaudrait-il pas mieux qu'il laissât sa fortune à Eraste, disent Lisette et Crispin. C'est un bon garçon, cet Eraste : s'il est héritier, il va nous faire une petite rente à tous les deux. Qu'attend-t-il pour mourir ? S'il ne se décide pas promptement, il faudra l'y pousser. Voilà la première scène. — Géronte arrive ; et, avec une liberté et un cynisme extraordinaires, on ne lui parle absolument que de sa fin prochaine. Dans une pièce du

répertoire contemporain, un personnage dit, à un moment donné : « Mais on ne parle que de ma mort, là-dedans ! » Ici, il en est de même : « Comment ! vous avez toutes les maladies et vous vous obstinez à vivre ! » — « Mais, Dieu merci, je ne suis pas encore mort ! » — « Sans doute, mais il y a si peu de différence ! Dépêchez-vous donc de descendre au tombeau ! » — Regnard s'est imaginé de faire ce vieillard, non pas amoureux, cela eût été au-dessus de ses forces, mais de lui mettre dans la tête l'idée de se marier. Géronte a remarqué une jeune fille, dont Eraste, son neveu, est amoureux. Il y a là un souvenir évident d'une scène de l'*Avare*. La scène est admirable dans Molière ; elle n'est que drôle dans Regnard. Géronte dit à son neveu : Tu connais Isabelle ? — Oui, sans doute, elle est charmante. — Eh bien, j'ai formé le dessein de l'épouser. — Comment ! vous allez vous marier ! A votre âge, vous voulez épouser une jeune fille ? — Oui. — Soyez raisonnable. — On tarabuste ce pauvre homme, qui est bon au fond, mais qui n'a pas de caractère. C'est ainsi que, après avoir dit qu'il voulait se marier, il change d'avis presque aussitôt et donne Isabelle à son neveu Eraste, qu'il veut faire son légataire universel ; mais il se rappelle qu'il a, en dehors de ses nombreux collatéraux qu'il déshérite, un neveu, gentilhomme bas-normand, et une nièce du Maine, pauvre veuve sans douaire. Il a formé le dessein de leur laisser à chacun vingt mille écus :

Je crois que tu n'es pas fâché que je leur laisse
De quoi vivre à leur aise et soutenir noblesse.

ERASTE

N'êtes-vous pas, Monsieur, maître de votre bien ?
Tout ce que vous ferez, je le trouverai bien.

Mais ce n'est l'avis ni de Crispin, ni de Lisette :

Quarante mille écus d'argent sec et liquide !
De la succession, voilà le plus solide.

Crispin cherche alors à faire déshériter les deux parents de province. Pour cela, il se déguise en gentilhomme bas-normand, se présente chez Géronte et lui dit les insolences les plus grossières. Il serre la main de ce pauvre vieillard à le démembrer ; il donne des coups de gourdin sur son fauteuil à le faire sauter au plafond. Il se fait enfin mettre à la porte et Géronte ne manque pas de le déshériter sur-le-champ Il revient quelques instants après sous les espèces d'une vieille plaideuse du Mans, nièce supposée de Géronte, et débite encore une quantité d'horreurs au vieillard qui le renvoie comme tout à l'heure.

Voilà donc les deux parents de province liquidés : ils n'auront rien de la succession. Mais Géronte est entré dans une telle colère qu'il tombe comme mort, et Lisette arrive tout à coup désespérée en criant : il est mort et il n'a pas fait de testament ! C'est ici que commence véritablement la pièce. Crispin revêt, sans hésiter, les défroques de Géronte et dicte gravement son

testament à deux notaires qu'on a mandés. Je n'entre pas dans les détails, qui sont du reste très amusants. Ce Géronte, honnête homme s'il en fut, vit au milieu d'escrocs qui dévalisent lui et son hôtel ; Eraste même a mis quarante mille écus dans sa poche. Vous entendrez Crispin dire lui-même, tout-à-l'heure :

> Que l'ardeur du butin et d'un riche pillage
> N'emporte pas trop loin votre bouillant courage.
> Surtout dans l'action, gardons le jugement.

Ils ont fait main basse sur tout. Ce sont des misérables, dignes des galères. Le testament fini, les notaires sont partis. Mais, au moment où ils se congratulent et se félicitent réciproquement, Géronte revient à la vie ; c'était une simple léthargie. Sur ces entrefaites, un des notaires apporte la copie du testament, dicté par Crispin. Il le lit à Géronte. Celui-ci naturellement ne se rappelle plus rien, et tous de lui dire alors : «C'est votre léthargie !» Il y a là une scène qui est une merveille de drôlerie. Tout s'arrange enfin, et Géronte pardonne à tout le monde.

Durant toute la pièce, il n'est absolument question que de maladie, de mort, et aussi d'escroquerie c'est-à-dire de tout ce qu'il y a de plus vilain, de plus monstrueux, de plus abominable au monde. Depuis deux siècles cependant cette comédie a défrayé le rire de je ne sais combien de générations. Mais, ces temps derniers, on s'est aperçu qu'il était tout à fait inconvenant de rire de ces sortes de plaisanteries ; que

la maladie, la mort et toutes choses semblables n'étaient pas matière à plaisanter, et cette opinion a été soutenue par un certain nombre de beaux-esprits, de jeunes littérateurs et de critiques contemporains. Il faut bien dire qu'une partie du public français leur a donné raison. M. Perrin, par exemple, l'ancien directeur de la Comédie-Française, avait horreur de Régnard, et du *Légataire universel* en particulier. Les habitués du mardi et du jeudi goûtaient médiocrement la pièce, d'ailleurs, qui n'a été maintenue au répertoire que parce qu'elle renferme le rôle le plus brillant qu'ait jamais tenu Coquelin. Le succès de cet artiste était immense surtout quand il se trouvait devant le vrai public, c'est-à-dire celui qui ne vient pas écouter une pièce avec parti pris, mais uniquement pour s'amuser, et qui reste ainsi dans la vieille tradition gauloise. J'ai vu jouer pour ma part le *Légataire universel* plus de quatre-vingts fois, et j'avoue que j'y ai toujours pris plaisir. Il y a donc comme deux courants contraires dans le public : les uns ne voulant plus de ces sortes de plaisanteries, et les autres les admettant et en riant de tout leur cœur. C'est de cette sorte d'antinomie que je voudrais vous parler. Pourquoi un certain public ne se plaît-il plus à ces rallleries ? Pourquoi vous-mêmes, en théorie au moins, ne vous y plaisez-vous pas, et pourquoi cependant en riez-vous tout de même au théâtre, emporté sans doute, par un vieux courant d'esprit gaulois ?

On peut en donner beaucoup de raisons. Disons tout

de suite qu'il ne faut pas invoquer ici Molière ; même dans le *Malade imaginaire*, le comique de Molière est un comique de situation ; c'est le vrai comique, le comique de caractère, le comique de mœurs. La raillerie, en effet, ne repose pas précisément sur tous ces ingrédients de la maladie et sur les circonstances répugnantes qui l'entourent, il est uniquement dans le contraste qu'il y a entre les dispositions d'un homme qui est sanguin, violent, qui se porte bien, et qui cependant est persuadé qu'il est malade ; c'est un hypocondre. Il y a, entre son imagination et la réalité des faits, un perpétuel contraste, et c'est ce contraste qui excite le rire. Toutes les plaisanteries que Molière fait sur les apothicaires, les remèdes, ne sont là, en quelque sorte, qu'une sorte d'accompagnement d'où se dégage le comique de situation. Il n'en est pas de même de Regnard, où le comique porte uniquement sur les circonstances. C'est tout bonnement une grosse gaîté, qui excite maintenant chez un certain public seulement, qu'il excitait autrefois chez tous les Français, par le spectacle ou l'idée de la mort et de la maladie présentées d'une certaine façon. Cette gaieté n'est en quelque sorte chez Molière qu'un appoint. Il a en vue quelque chose de plus grand et de plus relevé. Demandons-nous maintenant comment il se fait que ces plaisanteries excitaient autrefois un rire général et qu'on les discute aujourd'hui.

Vous croyez, sans doute, que c'est parce qu'on s'est affiné, parce qu'on est devenu infiniment plus délicat ?

Il n'en est rien. Pour moi, c'est uniquement parce que les idées spiritualistes se sont affaiblies dans notre génération. Autrefois, pendant le moyen âge, depuis l'établissement du christianisme jusqu'à l'an mil, et depuis cette époque jusqu'au XIXe siècle, il a été admis que l'homme était une âme attachée à un corps, que ce qui faisait la personnalité humaine, c'était cette âme immortelle, enfermée pendant un court séjour dans une enveloppe périssable, et qui devait retourner bientôt à l'immortalité et être admise par Dieu au partage de ses récompenses. Voilà l'idée sur laquelle a vécu tout le moyen âge. De là cette croyance qui s'est imposée à tout le monde, à savoir que l'homme était avant tout une âme, pleine de dignité, s'élançant constamment vers Dieu. Quant au corps ce n'était qu'une gêne. Il pouvait se livrer à toute sorte de fonctions viles et basses, sans qu'on y fît attention. Il s'établissait ainsi un contraste entre l'âme noble, immortelle, divine, et le corps capable de toutes les souillures et de toutes les iniquités ; on se vengeait de lui par le mépris, et ce mépris engendrait la raillerie. C'est ainsi que vous voyez au fronton de toutes les cathédrales, où l'art du moyen-âge domine, ces gargouilles grimaçantes et absolument obscènes pour nous, mais qui ne l'étaient pas pour les hommes de cette époque, pour les artistes emportés vers l'idéal religieux. Ils enfonçaient ainsi plus profondément dans l'esprit le mépris du corps, en le montrant dans ses attitudes les plus laides et les plus basses. Ils disaient : vous voyez ce que c'est que le corps, quand

il n'est pas soutenu par l'âme, quand il abdique les hautes prétentions que l'âme a reçues de la divinité. De là ce flot intarissable, ininterrompu de plaisanteries que vous rencontrez dans les fabliaux du moyen âge, qui coule comme un torrent dans l'œuvre de Rabelais et qui se continue à travers le XVIe et le XVIIe siècle, en s'affinant un peu. Vous me direz sans doute qu'on ne faisait pas alors toutes ces réflexions, tous ces raisonnements, assurément ; mais songez que ce sont là des croyances religieuses qui font partie intégrante de l'individu. L'homme alors était en quelque sorte imprégné de cette idée que le corps ne comptait pas, et toutes les plaisanteries sur ce corps immonde étaient acceptées avec joie. Elles ne scandalisaient point. Remarquez que ce sentiment ou cette façon d'être, si vous aimez mieux, a duré pendant des siècles. Elle a façonné l'esprit du temps ; tout un public, toute une littérature se sont modelés sur cette idée. Quand elle a faibli ; quand on s'est dit : Non, l'homme n'est pas composé d'une âme et d'un corps ; le corps est un organisme vivant auquel ont été attachées un certain nombre de facultés ; le jour où ces idées ont pénétré dans les masses, on a prêté, naturellement, une attention extrême à tout ce qui l'intéressait. On s'est aperçu qu'il y avait un certain nombre de fonctions avec lesquelles on était bien forcé de composer et qu'il était impossible de méconnaître. On les a éliminées ; on les traitées, soit par le silence, soit par une compassion profonde. C'est alors que les résultats de ces fonctions,

au lieu d'exciter le rire, n'ont plus excité que le dégoût. Il a été de bon ton de les éliminer, non seulement de la vue, mais même de l'esprit des gens. En un mot, il a été absolument interdit d'en parler dans la bonne compagnie, dans la littérature et au théâtre. Cette révolution s'est faite lentement. Les causes obscures et profondes en ont peut-être été méconnues ; mais c'est de là que date ce changement, c'est à partir de ce moment qu'on a vu disparaître ces plaisanteries qui ont fait la joie de nombreuses générations, que l'on déclare immondes aujourd'hui.

A cette raison, que je crois capitale, il faut joindre la puissance du mot. Autrefois on se servait du mot propre, qui était en quelque sorte adéquat à la chose, qu'on voulait désigner. C'est ainsi qu'on employait le mot « lavement », dont on ne se sert plus dans la conversation, et qu'on remplace par des périphrases. Les mères, en parlant de leur petit enfant, qui a dix mois, disent maintenant: je lui ai donné un petit remède. Tout le monde sait parfaitement ce que cela veut dire ; mais le mot n'est pas prononcé. Veuillot, écrivant un jour à sa sœur, dans les dernières années de sa vie, — il était alors aux eaux de la Bourboule, — lui disait : « Je vais à l'établissement et là on me donne ce qu'ils appellent des douches ascendantes. » Je pourrais prendre une quantité d'autres mots qui ont disparu de la langue, tandis que les choses qu'ils exprimaient existent encore et fleurissent autant que jadis, au point qu'il en est constamment question dans les conversations

du meilleur monde. Si l'on continue à suivre dans cet entraînement, dans cinquante ans, il sera impossible de jouer la plupart des pièces de Molière. L'*Ecole des femmes,* entre autres, ne pourra plus paraître sur la scène, uniquement à cause d'un mot dont le sens défraie cependant les conversations de tous les salons de Paris. Il est profondément absurde, en effet, que certains mots soient tels qu'ils déshonorent un siècle et empêchent de représenter des œuvres admirables. Soyez persuadés que dans cinquante ou soixante ans, le mot *fille,* par exemple, qui représente aujourd'hui quelque chose de si aimable, de si charmant ne sera plus employé. De notre temps même, on ne le prononce plus seul, et pour ce motif futile nous verrons dans quelques années quatre ou cinq pièces de Molière tomber comme des capucins de cartes. Dans mon jeune âge, on disait : « Les paroles ne puent pas». Le proverbe, j'en conviens, n'était pas élégant, mais il était vrai. N'est-il pas absurde que le mot scandalise plus que la chose ? Les femmes ne veulent pas entendre certaines expressions, et ce qu'il y a d'étonnant, d'abominable, c'est que leur conversation tout entière ne roule que sur les choses dont elles ne veulent pas entendre le mot, et que tout l'art du causeur et du conférencier est de faire entendre ce mot sans le prononcer. Croyez bien que la poussée extraordinaire de naturalisme, à laquelle vous venez d'assister et qui n'est pas finie, n'a été qu'une réaction très violente, mais absolument nécessaire, contre cette fausse pruderie. Comme toutes les réactions, elle a

dépassé de beaucoup la mesure. Mais songez aussi que la pudibonderie affectée nous mènerait tout droit en Angleterre et nous ferait appeler *inexpressible* un pantalon. Cette tendance est insupportable surtout en littérature. Voyez Rabelais ; il y a pas une dame qui puisse le lire, non seulement parce qu'il y a certains mots qu'elle ne comprendrait pas, mais parce qu'elle serait révoltée. Mon ami, Jules Lemaître, me disait un jour : « Comment peut-on rire de certaines vieilles et grosses plaisanteries ? » Je lui répondis : « Toute notre vieille gaîté gauloise n'est faite précisément que de maladie, de mort et de toutes les circonstances qui entourent la maladie. — Mais il n'y a rien de gai là-dedans. — C'est possible ; mais il faut savoir le prendre gaîment.

Je pourrais parler longtemps encore sur ce sujet et vous m'écouteriez, car il y a, en effet, au fond de tout cela, une vérité profonde, philosophique, et dont personne ne veut convenir.

Si toutes ces railleries sur la mort, sur la maladie, si toutes ces canailleries, que vous allez voir tout à l'heure ne nous choquent pas et nous font rire, c'est que nous sommes dans les régions sacrées de l'imagination. Il n'y a pas un mot dans les pièces de Regnard en général, et dans celle-ci en particulier, qui soit vrai, heureusement d'ailleurs ; car s'il y avait un seul trait qui fût vrai, il détonnerait dans l'ensemble. Nous nageons en pleine fantaisie. On prétend que le théâtre est l'image de la vérité : cela est vrai pour certaines pièces, mais il y

en a d'autres où l'auteur ne nous donne que les rêves d'une imagination débridée. Il y a la fantaisie de Shakespeare, qui est délicate et charmante ; il y a la fantaisie de la mort et de la maladie, dont je viens de vous parler. Regnard a été incomparable dans ce genre de gaîté.

Il est en outre d'un lyrisme merveilleux. Je vous ai dit qu'il n'y avait que trois ou quatre poètes en France, qui aient connu le lyrisme dramatique, Racine dans les *Plaideurs*, Regnard dans quelques-unes de ces pièces, Hugo dans le quatrième acte de *Ruy Blas*, et Banville dans ses poésies. Tous ont écrit des vers retentissants, sonores, pleins d'images, emportés qu'ils étaient par leur imagination dans les sphères les plus élevées. Vous trouverez dans le théâtre de Regnard, une douzaine de morceaux qui sont admirables.

Dans le *Légataire universel*, le rire voltige de scène en scène. N'écoutez pas tous ces phraseurs moroses qui n'aiment pas ce qui y a de plus sain au monde, le rire. Sans remonter jusqu'à Rabelais, où vous trouverez un torrent mêlé de fange et d'or, mais qui vous entraînerait irrésistiblement, jouissez ici, en toute franchise, sans parti pris, de la pièce que vous allez entendre, c'est un chef-d'œuvre.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Gustave LARROUMET

AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

ATHALIE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

RACINE

ATHALIE

Mesdames, Messieurs,

Je dois vous entretenir aujourd'hui d'*Athalie*, c'est-à-dire franchir un espace de quatorze années entre la dernière pièce de Racine, représentée devant le public, *Phèdre*, et celle-ci, qui est un retour du poète, après l'élégie d'*Esther*, à sa grande conception tragique. Dans l'intervalle, — vous vous en souvenez peut-être, — nous avons constaté que Racine n'avait accordé aucun regret, du moins aucun regret apparent, à l'art qu'il avait quitté en pleine force de son génie, pour se réfugier dans la vie de famille, dans la pratique de sa foi religieuse et dans le commerce de la cour. Il songeait sans doute à quelques beaux sujets de pièces qu'il aurait pu traiter, mais malheureusement il ne faisait qu'y songer. Il se contentait de se donner à lui-même de ces merveilleuses représentations intérieures que les grands poètes dramatiques seuls peuvent se donner, et qui souvent sont supérieures aux pièces jouées, en vertu de cette observation, faite souvent par eux, que les choses qu'on n'écrit pas, c'est-à-dire les rêves de l'imagination, sont peut-être ce qu'il y a de plus beau.

Vous vous rappelez que Mme de Maintenon, désireuse

de faire jouer par les demoiselles de Saint-Cyr, comme complément de leur éducation, une pièce édifiante, avait demandé au poète : *Esther*. Nous savons, par les indications fort nombreuses que nous possédons sur la cour de Versailles, nous savons par la correspondance, par l'histoire, par les mémoires, par des récits qui nous viennent de bonne source, car l'un d'eux est l'une des actrices qui ont joué dans *Esther*, que les demoiselles de Saint-Cyr prirent goût immédiatement à ces petits riens qui accompagnent les répétitions, aux rivalités féminines qu'elles engendrent, aux effets à produire devant le public, et quel public ! — Louis XIV et sa cour. Quant à Racine, il voyait en elles des actrices d'un nouveau genre ; c'étaient, en effet, des jeunes filles charmantes, intelligentes, ardentes, dont le cœur s'ouvrait. Mme de Maintenon ne lui demandant plus rien, il prit sur lui de composer *Athalie*. Malheureusement Mme de Maintenon avait changé d'avis, et il faut avouer qu'elle n'avait pas eu tout à fait tort. Les représentations d'*Esther* avaient profondément troublé ces jeunes têtes. Le théâtre est comme le feu, on n'en approche pas impunément. La sainte maison de Saint-Cyr s'était changée en très peu de temps en un foyer de théâtre, avec toutes les rivalités qui, dit-on, sont si fréquentes en pareil endroit. Il y avait à Saint-Cyr de petits tumultes, de petites émeutes, dont le point de départ était toujours ces représentations inoubliables d'*Esther*. Ces demoiselles en étaient arrivées à ne plus vouloir chanter à la chapelle, — ce qui est très grave dans un couvent,

— et cela parce qu'elles avaient peur de se gâter la voix et de n'être pas en mesure, quand M. Racine distribuerait une nouvelle pièce de briguer le plus beau rôle, celui où il fallait une voix enchanteresse. Aussi, lorsque Racine apporta son *Athalie*, on lui déclara qu'on réfléchirait, que ces représentations étaient abandonnées en principe, et que, si elles avaient lieu, ce serait pour le roi seul, et sans costumes, sans décors, avec le simple uniforme de la maison. Il faut avouer que si Mme de Maintenon connaissait, avant de faire cette réponse, ce terrible, ce redoutable, cet admirable chef-d'œuvre d'*Athalie*, elle n'avait pas tort. Ici, en effet, il n'était plus question d'amour, d'élégie, de sentiments tendres; c'était tout autre chose qu'*Esther*. Imaginez l'effort d'esprit formidable auquel devaient se plier des têtes de jeunes filles pour rendre le personnage d'Athalie, pour jouer un Joad ou un Mathan.

Le résultat de cette longue méditation, de ce long éloignement du théâtre avait été pour Racine une conception toute nouvelle de la tragédie bien plus ample et bien plus haute, bien plus durable que celle qu'il avait appliquée jusque-là. Dans les pièces antérieures, nous sommes presque toujours en face de problèmes psychologiques très intéressants. Ce merveilleux connaisseur du cœur humain et des Français du XVIe siècle avait une faculté de divination qui lui permettait de déterminer, de démêler jusqu'aux mobiles les plus secrets de nos actions. Remarquez que cette conception morale, que cette habitude de pshychologie se concilie

très bien avec le niveau que les pièces en général ne dépassent guère. Voyez dans toutes les tragédies de Racine, depuis *Andromaque* jusqu'à *Phèdre*, on peut dire que tout se passe dans l'enceinte étroite d'un palais et que la conception générale du monde et aussi de l'univers de ce temps-là est à peu près absente. Nous sommes en présence de tragédies intimes. Nous ne sommes pas en face de tragédies universelles, de drames, qui mettent en jeu toute une société ou une conception de cette société. J'ai eu l'occasion de vous faire remarquer combien, toutes les fois que Racine met en scène un personnage royal ou des courtisans, on respire en quelque sorte l'atmosphère de la cour. Mais on peut établir un mur de clôture entre la pièce de Racine et tout ce qui peut se passer en dehors. Le monde est supprimé ; tout se passe dans le milieu d'un palais, d'une cour. Dans *Athalie* c'est tout autre chose. Il y a dans cette pièce un personnage qu'on ne voit pas, dont il est cependant question tout le temps et qui domine tout. Ce personnage, dont le nom n'est jamais prononcé qu'avec respect, tremblement et terreur, c'est Dieu. Nous sommes ici en présence de la plus grande force morale qui ait mené le monde nouveau, à savoir l'idée de la Providence, introduite pour la première fois comme ressort dramatique dans un art qui s'en était passé jusqu'alors. Remarquez que vous ne la trouvez pas dans *Polyeucte*, cette autre tragédie sacrée du XVIIe siècle. Racine prend dans sa foi, dans ses sentiments de chrétien convaincu, une idée beaucoup plus belle,

beaucoup plus dramatique que l idée ancienne de la fatalité. J'ai eu l'occasion de vous dire, à propos de *Phèdre*, ce qu'était pour les anciens Grecs cette idée terrifiante de la fatalité, qui pèse, comme un ciel de plomb, sur tout le théâtre antique. Les Grecs voyant que ce qui domine le monde, c'est une sorte d'incertitude, une sorte de malédiction, qui ne s'explique pas, ont essayé d'en donner une définition. Ils sont arrivés à cette idée très simple, mais terrifiante en même temps, qu'il y a une puissance jalouse de l'humanité, qui ne permet pas à la vertu, à la valeur, au pouvoir, à tout ce qui fait la grandeur de la vie humaine, de s'élever au-dessus d'une certaine hauteur. Toutes les fois que des têtes superbes prétendent se dresser elles se heurtent à ce ciel de plomb ; elles se brisent immédiatement. Aussi toutes les fois qu'une puissance obscure, céleste, poussait des hommes à leur perte ; toutes les fois que, malgré les prévisions, les calculs de la raison, ils s'en allaient, comme conduits par une puissance incoercible, vers un abîme qui les attirait et où ils marchaient comme fascinés ; c'était, disaient les Grecs, la fatalité qui les menait comme par la main Aussi toutes les pièces grecques, celle du pieux Eschyle, ainsi que celles de Sophocle ou du sceptique Euripide, sont toujours dominées par cette idée. Racine a eu, comme tous les génies grecs, conscience de cette force et il l'a introduite dans sa *Phèdre*. Dans *Athalie*, le chrétien trouve quelque chose de bien supérieur ; l'idée de la Providence, qui est comme un pas en avant fait par l'humanité dans la

voie du progrès moral et du progrès religieux. En effet, Mesdames et Messieurs, en dehors de la morale chrétienne, qui est certainement la plus belle que l'homme ait jamais appliquée, il y a une idée qui domine tout le dogme, à savoir que l'univers ne marche pas au hasard. C'est ce qui explique un certain nombre de lois immuables, établies une fois pour toutes, et auxquelles celui-là même qui les a établies ne peut pas déroger, sans se nier lui-même. Au-dessus de ces lois, qui sont la logique immanente de l'univers. il y a une volonté toujours présente, et cette volonté, c'est la Providence qui conduit les individus et les peuples à des fins connues d'elle seule. Au-dessus du chaos confus des événements, il y a une logique supérieure, une Providence, qui a une vue tardive parfois peut-être, mais qui finit toujours par manifester sa bonté, sa justice et sa pitié pour la créature. Ceux qui ne voient pas la Providence ne peuvent pas pour cela nier son existence. S'ils ne la voient pas, c'est qu'ils ne l'ont regardée assez longtemps. Il y a toujours, en effet, un moment où cette volonté divine intervient pour châtier les superbes et pour venger les innocents. C'est cette idée, restée jusqu'alors dans le dogme et dans l'enseignement chrétien, que Racine, par un coup de génie, tenait à plier, pour ainsi dire, aux nécessités d'un poème dramatique. C'est la Providence qui va planer au-dessus de l'action que vous allez voir se dérouler tout à l'heure devant vous. De même que dans les anciennes représentations des scènes sacrées, vous

voyez dans un ciel teinté de rose, un triangle mystique, entouré de rayons. nimbé de lumière, au milieu duquel se trouve l'œil qui voit tout, de même ce symbole pourrait être peint au-dessus du temple de Jérusalem, dans la pièce que l'on va jouer. Telle est la poétique de Racine dans *Athalie*. Aussi un de ceux qui ont le plus profondément pénétré le génie racinien, Sainte-Beuve, se souvenant qu'il avait été poète et justifiant ainsi la définition, à moitié touchante et maternelle, que lui adressait un jour Alfred de Musset : « Il existe chez la plupart des hommes un poète mort jeune à qui l'âme survit » — trouve-t-il une métaphore charmante pour *Athalie*, qui est, dit-il, comme illuminée par un rayon venu du ciel. Puis, s'apercevant qu'on peut poursuivre la métaphore, il s'amuse à montrer la tête du grand-prêtre éclairé en quelque sorte par un rayon du Sinaï, un de ces rayons qui entouraient la tête de Moïse ; et il nous fait voir ce même rayon se reflétant sur le visage de chacun des personnages, les colorant différemment et pourtant demeurant toujours semblable à lui-même. C'est lui qui éclaire d'une lueur livide la face de Mathan ; c'est lui qui illumine la figure résignée, la figure ravissante de Josabeth ; c'est lui encore qui brille encore au-dessus de l'aigrette d'Abner, le personnage amusant de la pièce. Racine, en composant ce rôle s'est souvenu qu'il avait été auteur comique. C'est un brave et loyal soldat, que cet Abner ; mais quelle naïveté est la sienne ! Je vous en parlerai tout à l'heure plus longuement ; pour le moment constatons qu'il n'est pas un seul personnage

d'*Athalie* sur lequel nous ne voyons ce rayon divin, qui est comme le reflet de la Providenee. —

Le sujet d'*Athalie* est la lutte, dans un moment de crise, du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel ou religieux, pouvoir qui, dans tous les pays où la religion a été une force, domine toutes les manifestations de la vie humaine : vie intérieure, vie de famille et vie sociale. Vous remarquerez que lorsqu'une religion se résigne à se cantonner dans l'enceinte d'un temple, c'est qu'elle faiblit, c'est qu'elle se rend compte que les moyens d'action dont elle dispose pour agir sur l'esprit public ne lui permettent pas de remplir tout son rôle, qui est de dominer la vie entière. Mais, à un moment donné, elle est capable de tenter, de ressaisir ce pouvoir qui lui a échappé par le fait d'une de ces révolutions de sérail, révolutions toujours sanglantes, qui sont si fréquentes chez les peuples de l'Orient et qui semblent être une nécessité du milieu et du climat. Dans *Athalie* cette révolution a eu lieu. Une femme ambitieuse, profitant d'une circonstance inespérée, au prix de meurtres qui lui ont coûté fort peu, a réussi a établir, en face du pouvoir théocratique, un pouvoir temporel très solide et très fort. Ainsi nous avons deux personnages essentiels en présence, entre lesquels va se jouer le drame : d'un côté Joad, représentant le pouvoir théocratique, espérant redonner à la religion tout ce qu'elle a perdu ; de l'autre Athalie, représentant le pouvoir temporel, voulant conserver et affermir encore une situation qu'elle a acquise à force d'énergie. C'est du conflit de ces deux puissances, temporelle et religieuse, du conflit de ces

deux personnages, homme et femme, que va résulter toute la pièce. C'est sur Joad et sur Athalie que le poète a concentré tous ses efforts.

Joad est une figure admirable et en même temps terrifiante. Imaginez tout ce que ce mot de « religion » renferme de respect, de terreur et de puissance pour tout ce qui se couvre de cette étiquette vénérée. La religion est une chose divine ; mais, quoiqu'émanant de Dieu, elle est exercée par des prêtres. Or, remarquez que quiconque participe à ce pouvoir est porté à lui demander tout ce qu'il peut donner, Il croit servir une grande cause, et il n'hésite pas à mettre au service de cette cause qui est celle de Dieu, tous les moyens dont un homme peut disposer. Voyez Joad : il est très convaincu ; c'est un saint, ou du moins un très honnête homme, et cependant il est aussi peu scrupuleux que possible. Depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce il va agir en conspirateur. Il va, avec une habileté digne d'un diplomate, essayer de détourner un soldat de son devoir ; il va attirer une femme dans un guet-apens. Il organise, en un mot, une véritable conspiration, et cela par une succession de fourberies. Il n'y a pas, dans toute la tragédie, une parole de Joad qui ne soit à double entente ; il n'y a pas un acte que la morale la plus élémentaire, la morale des honnêtes gens ne puisse condamner. Lorsque Joad fait retentir, tonner la parole de Dieu, on se demande si, à ce moment là, il ne joue pas un rôle, et si derrière le croyant, derrière le vaticinateur, qui est plein de

l'esprit divin, comme autrefois la Pythie de l'esprit d'Apollon, il n'y a pas un diplomate, un politique, un Calchas, faisant servir l'empire que la religion exerce sur les hommes, à une fin temporelle, mais considérant cette fin comme sacrée, quels que soient les moyens employés, parce que, derrière elle, il y a la cause de Dieu. C'est ainsi que Joad va se présenter devant vous. Si jamais cette maxime, tout à fait fâcheuse, immorale : « La fin justifie les moyens », a reçu une application artistique et sublime, c'est bien dans *Athalie*. Joad n'a qu'un but qui prime tout et au service duquel il met tous les moyens qu'il peut rencontrer. Il est d'ailleurs en présence d'une femme qui justifie ce rôle. En effet, si Joad nous est sympathique, c'est bien parce qu'il lutte contre Athalie et qu'il défend contre elle tout ce qu'il y a de plus attachant ; les intérêts d'un enfant, représentant pour lui la tradition nationale. — Athalie est une reine, arrivée au pouvoir à la faveur d'un coup d'Etat. Elle a commencé par agir comme tout pouvoir qui s'établit : elle a essayé de faire pardonner ses origines à force de gloire, d'ordre, de richesse. Vous savez, — car malheureusement en France nous l'avons expérimenté à plusieurs reprises, — tous les renseignements que peut donner l'histoire du despotisme. Vous vous rappelez Richelieu, Napoléon Ier et Napoléon III. Vous savez comment ils agissaient. Lorsque, violemment, ils avaient abattu la noblesse, endigué le courant révolutionnaire, chassé les représentants du pays, ils donnaient à leurs sujets, pendant une

vingtaine d'années, et quelquefois moins, un bonheur et une prospérité qu'on ne peut nier. Le commerce, l'industrie, l'agriculture, étaient florissants. Lorsqu'ils voyaient cette prospérité faiblir, ils faisaient quelques guerres, quelques conquêtes heureuses. Ils donnaient une double satisfaction de gloire et de bien-être, qui est le double but de tout peuple un peu généreux, et rendaient ainsi leur pouvoir durable. La monarchie absolue, telle que l'avait conçue et voulue Richelieu, a duré cinquante ans. Napoléon Ier de même avait fondé son pouvoir sur la puissance militaire. Le jour où cette puissance, après s'être épuisée elle-même, a disparu, son pouvoir s'est écroulé. Rappelez-vous aussi l'histoire de Napoléon III, si voisine de nous. Le second empire a commencé de la même façon. Une prospérité merveilleuse a suivi l'étranglsment des libertés publiques. Puis, un beau jour, au lendemain d'une exposition universelle. alors que tous les souverains d'Europe s'étaient donné rendez-vous à Paris et nous prodiguaient les remerciements les plus chaleureux pour l'accueil pompeux qui leur avait été fait, c'est à ce moment même que la décadence était si prochaine que le chef de l'Etat se demandait par quelles concessions, par quel retour aux institutions libérales, il pourrait désarmer une opposition toujours grandissante. Il s'est, en effet, trouvé alors en présence d'un phénomène constant. Lorsqu'un pouvoir despotique n'est pas assez fort pour tout comprimer, les anciens partis se réveillent. Dans *Athalie* c'est le parti religieux,

le parti clérical représenté par Joad, qui lève la tête. Athalie n'a plus l'énergie suffisante pour résister. Vous l'entendrez se justifier à ses propres yeux devant Mathan, devant Abner, devant son ministre des cultes et devant son ministre de la guerre. Il faut bien reconnaître qu'il y a dans cette justification une part de vérité. Voici ce qu'elle leur dit :

Je ne veux point ici rappeler le passé
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé.
Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru devoir le faire.
Je ne prends point pour juge un peuple téméraire ;
Quoique son insolence ait osé publier,
Le ciel même a pris soin de me justifier.
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.
Par moi Jérusalem goûte un calme profond,
Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond
Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages ;
Le Syrien me traite et de reine et de sœur ;
Enfin de ma maison le perfide oppresseur,
Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,
Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie.
De toutes parts, pressé par un puissant voisin
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse
Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse ;
Mais un trouble importun vient, depuis quelques jours,
De mes prospérités interrompre le cours.

Ce trouble importun, c'est la conspiration de Joad, qu'elle devine autour d'elle et qu'elle veut paralyser. Mais il se produit alors pour Athalie un autre phénomène

historique et moral, qui est constant dans l'histoire. Toutes les fois qu'une femme parvient, malgré la destinée de son sexe, à exercer un pouvoir de tyrannie et de domination, fardeau trop lourd pour ses épaules, elle éprouve bientôt le besoin de le partager avec quelqu'un, et ce quelqu'un est toujours un homme. C'est pour cela que, dans l'histoire, vous voyez toutes les femmes qni ont joué un grand rôle, s'appuyer sur un favori, sur un personnage de second plan. C'est ainsi que vous voyez Anne d'Autriche et Mazarin, Agrippine et Pallas, et bien d'autres. Une femme, qui prend le pouvoir, ne le prend que pour être dominée à son tour. De même, vous voyez à côté d'Athalie un ambitieux de la pire espèce, Mathan, qui lui a fait accomplir un acte de profond politique. Il lui a conseillé d'élever autel contre autel. Il lui a montré, en face d'elle, une puissance redoutable ; il l'a engagée à faire tourner cette puissance à son profit. A côté de la puissance de Jéhovah et de son culte, établissez, lui a-t-il dit, le culte de Baal ; je serai son grand prêtre ; vous aurez ainsi le pouvoir religieux et le pouvoir temporel. Athalie l'a cru ; elle ne s'est pas rendue compte qu'elle ne pouvait pas concilier ces deux pouvoirs, et que, entre Joad et elle, il y avait désormais une lutte terrible, une question de vie ou de mort. Vous voyez quels intérêts politiques et psychologiques soulève cette lutte entre le pouvoir théocratique et le pouvoir religieux. Admirez l'art de Racine, qui, sans confusion, sans gêne apparente, a su mêler,

croiser et débrouiller tous ces fils.

Je voudrais avoir le temps de prendre ainsi chacun des personnages de la pièce, et vous montrer, par exemple, comment, à cette psychologie racinienne, se joint cette vue supérieure, cette notion morale d'un gouvernement de l'univers, afin de bien vous faire voir tout ce qu'il y a de génial dans la tragédie de Racine. — Mathan est un des caractères les plus bas que Racine ait créés. C'est un prêtre apostat ; c'est un homme rempli de mauvaises passions ; désespéré de s'être déshonoré, il voudrait se réhabiliter en devenant le prêtre de Baal ; c'est une âme de boue, c'est un Marat, et il requiert comme un Fouquier-Tinville. Il a, dis-je, l'âme d'un Marat, ce médecin manqué, déclamant de la science, déclamant de l'amour, déclamant de l'ambition. Quand il parlera, vous croirez entendre plaider une cause devant un tribunal révolutionnaire :

> ... On le craint, tout est examiné,
> A d'illustres parents s'il doit son origine,
> La splendeur de son sort doit hâter sa ruine ;
> Dans le vulgaire obscur si le sort l'a placé,
> Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé ?
> Est-ce aux rois à garder cette lente justice ?
> Leur sûreté souvent dépend d'un prompt supplice.
> N'allons point les gêner d'un soin embarrassant ;
> Dès qu'on leur est *suspect*, on n'est plus innocent.

Voilà un mot terrible ; ce mot « suspect » marque en quelque sorte un état d'esprit, qui annonce des persécutions et des instincts sanguinaires.

Parmi les personnages de premier plan, nous avons Abner, qui est extrêmement curieux. Il faut que Racine ait vu de bien près ces braves soldats, les Gassions, les Villars, qui, du commencement à la fin de la monarchie de Louis XIV, ont fait de si brillante besogne avec des caractères d'enfants. Lisez les mémoires militaires du XVIIe siècle : vous verrez que, sauf Condé, cette sorte d'oiseau de proie, prince de grande race, qui aurait pu faire un roi et qui, un moment peut-être, a eu l'ambition de l'être, tous ces soldats admirables, merveilleux sur le champ de bataille, devenaient à la cour les plus naïfs et les plus plats des courtisans. Il n'était pas possible d'être plus gauche qu'un Turenne ni plus embarrassé qu'un Gassion. De cette fière tournure qu'ils avaient à la guerre, il ne leur restait presque plus rien. Ils faisaient des courtisans absolument incapables d'intrigues. Demandez-vous si telle n'a pas toujours été la physionomie des soldats voulant jouer le rôle d'hommes politiques. Ai-je besoin de recourir à l'histoire contemporaine pour vous montrer par des exemples éclatants quelle peut être la maladresse d'un soldat exerçant le pouvoir ? Il devient un jouet et un instrument docile entre les mains d'ambitieux et d'intrigants. Abner est un soldat qui va à la messe ; il est respectueux de ses devoirs religieux. Il a deux maîtres à servir : Dieu et son roi, la théorie et son livre de messe. C'est un pauvre homme, très embarrassé ; il se trouve dans la disposition d'esprit d'un maréchal Ney ou d'un Macdonald, qui, après avoir prêté serment à Louis

XVIII, sont envoyés contre Napoléon au retour de l'île d'Elbe, et qui, lorsqu'ils se trouvent en présence de l'aigle qui les avait conduits à la victoire, quand ils entendent cette voix connue qui les fascinait, oublient leur serment et marchent derrière leur ancien chef. C'est ce qui s'est passé également en 1852 pour un grand nombre d'honnêtes généraux de cette époque. Ils ont commencé par discuter ; les uns étaient légitimistes, les autres républicains. Mais, lorsqu'ils se sont trouvés en présence de l'héritier d'un grand nom militaire, ils ont tout oublié. Abner sert sous Athalie ; c'est un brave et loyal soldat. Soyez convaincus que la garnison de Jérusalem, sous ses ordres, était très bien tenue. Pour me servir d'une expression commune, il ne devait pas manquer un bouton de guêtre à ses hommes. Abner est très ennuyé de tout ce qui se passe ; il trouve qu'Athalie fait des sottises, il vient faire part de ces craintes à Joad. Il a, en sa présence, le respect que les natures faibles ont en face des natures énergiques. Il le prévient que quelque chose se trame contre lui. Abner jusqu'ici est tout à fait honnête. Il ne pense pas le moins du monde à trahir. Il accomplit tout simplement son devoir. Mais il ne songe pas que cette confidence, il la fait à un diplomate, à un politique. Aussi, après un échange de vues sur la situation lorsqu'il laisse échapper ces paroles :

> Ah ! si dans sa fureur elle s'était trompée,
> Si du sang de nos rois quelque goutte échappée ..

Joad lui dit tout de suite :

Hé bien ! que feriez-vous?

et Abner de répondre :

De quelle ardeur j'irais reconnaître mon roi.

Il est engagé ; tout l'art de Joad va consister maintenant à compromettre de plus en plus ce loyal soldat vis-à-vis d'Athalie, qui va le faire emprisonner, sans songer qu'elle se prive ainsi d'une force dont elle pourrait disposer à un moment donné. Lorsqu'Abner, en effet, sortira de prison, furieux, et n'y comprenant rien, il fera entendre des protestations contre l'ingratitude d'Athalie, et il gardera ces sentiments de rancune du commencement à la fin de la pièce. Ce personnage merveilleux sera ainsi ballotté entre le respect qu'il doit au gouvernement établi, quel qu'il soit, et le respect qu'il doit à sa conscience religieuse. Vous le verrez toujours s'informant, prenant des avis et ne faisant rien. Lorsqu'à la fin de la pièce, il se trouve en présence du jeune roi, il se range tout de suite de son côté, et il met l'épée à la main pour le défendre. Il ne se rend pas compte qu'il a accompli la trahison la plus complète et la plus noire. A partir de ce moment, les événements se brouillent dans sa tête. Soyez sûrs que, la tragédie finie, il va revenir à son métier, qu'il va faire prêter serment de fidélité à l'armée et qu'il continuera à faire appliquer dans Jérusalem l'ordonnance sur le service des places. Il y a une

révolution, il l'accepte, et il ne se doute pas qu'il en est la cheville ouvrière.

En dehors de ces caractères, qui sont les protagonistes de la pièce, et qu'expriment des passions violentes, Racine sent le besoin de mettre deux autres rôles, l'un de femme et l'autre d'enfant : Josabeth et Joas. — Josabeth, on l'a dit bien souvent, est une physionomie de femme la plus tendre et la plus douce que le génie de Racine ait enfantée. Il n'en est aucune dans son théâtre, pas même Bérénice, qui ait dans l'âme plus de tendresse et plus de douceur. A côté du grand-prêtre, dont elle ne discute pas la volonté, entre les mains duquel elle est comme une cire molle, Josabeth se résigne à un seul rôle : elle a recueilli un enfant, elle l'élève ; elle ne songe qu'à le sauver. Lorsque le grand-prêtre lui dit que le moment est venu de risquer la partie finale, qu'il faut couronner Joas, il y a chez elle comme une révolte de l'instinct maternel. Elle se demande s'il ne vaudrait pas mieux garder cet enfant dans l'intérieur du temple, car depuis le jour où elle l'a recueilli, elle a peur qu'il ne soit égorgé. Toutes ses paroles, tous ses actes ne tendent qu'à un but : sauver cet enfant à qui elle a voué une tendresse maternelle. Le jour où elle a ramassé ce pauvre petit être, blessé, sur un tas de cadavres, et qu'elle a senti ses petits bras se serrer autour de son cou, il y a eu pour Josabeth une seconde maternité ; cet enfant est devenu le sien. Elle a ce qui sera toujours l'honneur des femmes, ce qui est la vérité de leur instinct et de leur rôle :

l'amour de l'enfant. Ainsi, dans cette tragédie effroyable, dominée par l'idée du Jéhovah Juif, au milieu de ces conflits et de ces intrigues, il y a un coin d'idylle, et c'est Josabeth qui nous le donne.

Ici, nous sommes en présence d'une nouvelle hardiesse : l'introduction d'un enfant sur le théâtre. Jusqu'ici le théâtre français n'avait pas osé s'en servir. La tragédie se déroulait entre des personnages auxquels l'âge permettait d'égorger et de sacrifier sans exciter cette pitié douloureuse et poignante que nous font éprouver les malheurs d'un enfant. Les Grecs n'étaient pas si scrupuleux. Dans une pièce imitée par Racine, dans l'*Iphigénie* d'Euripide, nous voyons le petit Oreste sur les bras de sa mère, lorsqu'Iphigénie est condamnée à mort. Elle lui dit : « Viens, mon petit Oreste : viens attendrir mon père ; viens pleurer sur moi ». Il y a là un effet de sensibilité dont Racine a été choqué ; aussi, dans sa pièce, il n'a pas usé de l'enfant; mais dans *Athalie*, il lui a été imposé par le sujet. Il aurait pu, il est vrai, le laisser à la cantonnade ; mais voyez combien la tragédie y aurait perdu ! Aussi s'est-il décidé à le faire paraître. J'ai eu l'occasion de vous vous montrer combien Racine avait tiré d idées heureuses de la tragédie grecque, idées qu'il avait faites siennes. C'est à une tragédie d'Euripide qu'il a emprunté la conception du rôle. Il y a dans l'*Ion* un enfant de noble race, comme Joas, élevé près du temple d'Apollon, qui s'est pénétré en quelque sorte des sentiments religieux, et qui a l'admiration la plus

naïve pour les cérémonies du culte. C'est pour lui un opéra merveilleux, qui se déroule, qui l'enchante. Il doit à cette fréquentation et à celle des femmes une sorte de virginité morale, qui lui donne un charme exquis. Joas parle comme le petit Ion d'Euripide, mais avec toute la supériorité du christianisme, ou, si vous voulez, du judaïsme sur les religions anciennes, avec toute la différence qu'il y a entre Apollon et le Dieu des Juifs ou le Dieu de pitié des chrétiens. —

Spectacle Il me resterait, Mesdames et Messieurs, à vous montrer comment Racine, débarrassé cette fois, — étant donné le théâtre sur lequel il espérait être joué — des conditions matérielles si gênantes du théâtre français, a introduit dans sa tragédie un nouvel élément d'une très grande hardiesse, à savoir le spectacle. Vous n'ignorez pas qu'au milieu du XVIIe siècle, on avait fini par trouver que la tragédie, telle que la concevaient Corneille et Racine, était un genre un peu maigre, dont les moyens matériels étaient insuffisants. Il y avait toujours des conversations sous des lustres et, en scène, deux ou trois personnages, six au plus. De chaque côté une double haie de seigneurs du bel air, étalant leur grâce et détournant à leur profit une partie de l'attention. Cette fois Racine, espérant être joué à Saint-Cyr, songea à se servir du spectacle de l'opéra, qui venait de naître. Il voyait tout ce que le déploiement des masses et la profusion des personnages pouvaient offrir de ressources au poète dramatique. Il n'a pas craint de mettre une part

d'opéra dans sa pièce. Nous ne sommes là ni sur une place banale, ni sous un portique vague, où tous les personnages peuvent se rencontrer sans inconvénient, sans invraisemblance, parce que c'est un simple passage. Nous sommes auprès du Saint des Saints. A la fin de la pièce, quand la barrière du temple s'ouvrira, vous verrez le trône des anciens rois avec la mise en scèce qui l'entourait. Vous verrez Joas sur ce trône et les lévites rangés à côté de lui. Au milieu de quatre ou cinq personnages, comme dans la tragédie classique, vous en aurez une douzaine. Si *Athalie* pouvait être représentée devant vous avec le déploiement de personnages et la mise en scène qu'elle justifie, ce serait avec de la musique ou des évolutions rythmées, ressemblant à celles du chœur antique. Racine avait projeté tout cela pour Saint-Cyr. Il voyait là une nouvelle conception tragique. Ainsi, en écrivant sa dernière pièce, ce grand poète recule encore les limites de son art.

On a dit qu'il y avait du romantisme dans Racine. Si l'on entend par là une psychologie compliquée, des évènements matériels rejaillissant sur l'action, en un mot, un mélange des choses morales et physiques, qui est la vie elle-même, on peut dire qu'il y a du romantisme dans Racine, et que dans aucune de ses pièces, il n'y en a autant que dans *Athalie*.

Vous allez vous trouver en présence de cette pièce prodigieuse qui est, selon Voltaire, « le chef-d'œuvre de l'esprit humain ». Je sais bien que, toutes

les fois que nous avons étudié ensemble les tragédies de Racine, nous nous sommes fait la même réflexion : celle-ci n'est pas la plus belle ? Je crois qu'à mesure que nous avons monté cette échelle du génie et du sublime, nous nous sommes élevés d'un degré dans l'ordre de la perfection. Si la perfection a des degrés, c'est certainement le théâtre de Racine qui nous les montre. En passant d'*Andromaque* à *Britannicus*, de *Britannicus* à *Bérénice*, de *Bérénice* à *Athalie*, songez à tout ce que nous laissons de côté ; nous nous sommes élevés de plus en plus vers cette région qui est celle de la suprême beauté. Sans doute, dans Corneille, il y a parfois des choses vraiment belles ; mais, en face de la plastique racinienne, en face de cette force voilée, pleine de mesure, de cette beauté faite d'intelligence, de cette harmonie qui semble comme le rythme supérieur de la pensée, et qui met autant de musique dans des vers qu'ils peuvent en contenir, je crois bien, mesdames et messieurs, que nous sommes, permettez-moi de l'avouer en finissant, devant le plus grand nom, devant le plus grand génie non seulement du théâtre français, mais du théâtre universel. Permettez-moi aussi, puisque c'est la dernière tragédie de Racine que j'aurai l'honneur d'étudier devant vous, de vous remercier d'avoir bien voulu faire avec moi ce pélerinage pieux et convaincu vers un des plus grands noms de l'ancienne France, vers un de ceux qui honorent le plus complètement et de la manière la plus durable le génie français, c'est-à-dire la tradition même de notre patrie.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. Francisque SARCEY

LE JEUDI, 15 NOVEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

GLORIEUX

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

DESTOUCHES

LE GLORIEUX

Mesdames, Messieurs,

La pièce de Destouches, dont j'ai à vous entretenir aujourd'hui n'a jamais été jouée dans le courant de ce siècle. Le *Glorieux* n'a jamais été repris à la Comédie-Française, au moins depuis que je fais de la critique, et il y a fort longtemps. Il n'a été représenté qu'une fois, en 1872, aux matinées de Ballande, et cette représentation n'a pas eu de lendemain. La pièce de Destouches était restée dans l'opinion du public, qui ne l'avait jamais vu jouer, qui même ne l'avait jamais lue, comme un chef-d'œuvre de la grande comédie, comédie de mœurs ou comédie de caractères. J'avais vécu, comme tout le monde, sur cette idée. J'en étais resté sur mes vieux souvenirs, sur ce qu'on m'avait dit au collège, sur ce que j'avais lu de M. Villemain. Quand il s'est agi de faire une conférence, je me suis mis à relire Destouches et ce qu'on avait dit de lui. Enfin hier, j'ai vu représenter la pièce, car il est absolument impossible de parler d'une pièce sans l'avoir vue, comme disaient nos pères, « aux chandelles ». Alors, j'ai été stupéfait de l'écart qu'il y avait entre ce qu'il fallait penser du *Glorieux* et l'idée que s'en étaient faite les contemporains, idée qui

nous avait été transmise intacte. J'avais été d'abord un peu ému, il y a quelques jours, quand deux ou trois des acteurs qui doivent jouer cette pièce étaient venus me dire, tout effarés ; « Mais, Monsieur Sarcey, ce n'est pas une comédie ; c'est un mélo ! Est-ce qu'il faut jouer cela comme un mélo ? » Et je me demandais : « Est-ce que, par hasard, Destouches aurait inventé le mélodrame ? Pourquoi ne s'en est-on jamais aperçu ? Pourquoi n'en sait-on rien ? » J'étais, en somme, resté très inquiet. Après la représentation, je ne l'étais plus ; les acteurs avaient raison, Destouches n'a pas eu cependant le bénéfice de son invention. — Pourquoi cela ? — Nous allons le chercher ensemble, si vous le voulez bien. La nouveauté, c'est, en effet, l'introduction du mélodrame dans la comédie. Permettez-moi de vous raconter la pièce ; vous jugerez vous-mêmes.

Il y avait une fois, dans un pays absolument indéterminé, — peu importe, — un grand seigneur, possesseur de beaucoup de châtellenies et de baronneries. Il s'appelait le marquis de Tufière. C'était un homme sensé, intelligent, probe, aimable, la fleur de la chevalerie française. Il avait une femme extrêmement orgueilleuse, qui avait disputé un jour à la dame d'un autre grand seigneur ce qu'on appelait au XVIIIe siècle, « l'honneur du pas ». Le mari de cette dame en avait pris ombrage, et avait provoqué en duel le marquis de Tufière à l'issue d'une chasse. Dans cette rencontre, le marquis de Tufière avait tué son adversaire. Un procès s'en était suivi ; de faux témoins étaient venus déposer

contre le marquis qui avait été condamné à mort. Ses biens confisqués, il avait été obligé de se sauver pour éviter l'exécution de la sentence. Il est probable, d'ailleurs, qu'on l'avait laissé s'échapper. Il avait vécu alors pauvre et misérable, obligé de cacher son nom et sa naissance. Entre temps, la marquise, sa femme était morte en donnant le jour à une fille, nommée Constance. Le marquis, persuadé que l'orgueil était ce qu'il y avait de plus fâcheux pour les femmes, avait voulu qu'au lieu de Constance, sa fille prît le simple nom de Lisette. Il avait remis sa fille à une honnête femme de la campagne en lui recommandant de l'élever comme son propre enfant, sans lui révéler ni son nom ni son origine. Cette jeune fille avait grandi dans un couvent et était devenue une fleur de beauté, de grâce et de sagesse. Elle s'était liée avec la fille d'un certain Lisimon, grand financier, et toutes deux avaient vécu en bonnes camarades. Quand la fillette de Lisimon sortit du couvent, elle proposa à la fausse Lisette de la suivre et d'être chez elle, non pas précisément une soubrette, comme on disait à cette époque, mais une amie. Celle-ci accepta, sans en prévenir un personnage énigmatique qui venait de temps en temps, au couvent, l'embrasser, qui prétendait avoir connu son père, et qui, pour cela, lui portait une grande affection. Il était d'ailleurs vêtu de haillons et n'avait jamais dit son nom. Comme il avait été malade pendant six ou huit mois, il n'avait pas pu venir au couvent ; et la jeune fille avait fait cette escapade sans l'en avertir ; elle s'était installée chez

Lisimon. En même temps, par le plus grand des hasards (car c'est toujours le hasard qui procède aux destinées du vaudeville et du mélodrame), arrivait dans la maison de Lisimon le comte de Tufière, fils du marquis dont je vous parlais tout à l'heure.

Le comte de Tufière avait hérité de tout l'orgueil de sa mère, tandis que Lisette avait hérité du bon sens de son père. Le comte de Tufière, très fier de sa naissance, s'était jeté dans la carrière des armes et s'y était fait un nom. Pour soutenir son rang, il faisait comme tous les grands seigneurs de son temps, il jouait, et il jouait heureusement : c'étaient là ses seules ressources, puisque, avons-nous dit, les biens de sa famille avaient été confisqués. Ce jeune homme était donc arrivé chez Lisimon ; il avait vu sa fille et s'en était épris, autant qu'un homme aussi orgueilleux pouvait s'éprendre d'une jeune fille.

Pendant ce temps, sa sœur Lisette, qu'il ne savait pas être sa sœur, — vous voyez que nous sommes en plein roman — tournait la tête au fils de la maison, Valère. En même temps aussi, il faut bien le dire, elle inspirait une vive sympathie à Lisimon lui-même. Elle s'en défendait avec beaucoup de grâce et de gaieté, en le renvoyant à ses cheveux blancs. Quant au fils, elle s'y était attachée ; son cœur avait été touché par ce beau jeune homme : mais, en fille dont les pensées sont nobles et les sentiments élevés, elle avait fait comprendre d'abord au jeune Valère quel était le caractère de son affection. — Le fils sentait bien qu'il serait extrêmement

difficile d'obtenir le consentement de son père, qui était très riche, tandis que la jeune fille ne possédait absolument rien. Cependant il avait décidé de passer outre.

Telle est la situation au moment où la pièce commence. D'un côté, cette jeune fille, de naissance illustre, mais qui l'ignore complètement, aimée à la fois du fils et du père ; de l'autre, son amie, Isabelle, la fille de la maison, aimée du comte de Tufière, pour qui elle se sent un certain faible, parce qu'il est noble et qu'il est beau garçon ; enfin Lisimon, financier ou gentilhomme « farmer » comme vous voudrez ; — nous n'avons pas de renseignements précis à ce sujet. Vous vous rappelez que je vous ai parlé d'un vieillard en haillons, qui venait, de temps en temps, voir la jeune fille au couvent. Nous le revoyons dans la maison de Lisimon ; il s'appelle Lycandre. Qu'est-ce que ce Lycandre ? — Nous ne tardons pas à l'apprendre. C'est le marquis de Tufière lui-même qui se cache sous cet habit humble, pour ne pas être pris par les gens de justice, et qui vit misérablement. Comment se fait-il que le comte de Tufière ne se soit jamais inquiété de son père, qui n'est pas mort ? Comment se fait-il que ce père ne se soit pas fait reconnaître de sa fille ? Comment se fait-il...? etc. Je ne vous le dirai pas, pour la bonne raison que, dans le mélodrame, on ne dit jamais de ces choses-là, parce que, si on les disait, il n'y aurait plus de pièce possible.

Le comte de Tufière fait une cour assidue, mais

discrète, à la jeune fille ; il est agréé, bien qu'il scandalise toute la famille par ses grands airs. — Admirez ici ce qu'est le mélodrame, et comme il est partout : Lisette, qui trouve le comte de Tufière insupportable par son orgueil, ses airs hautains, se sent cependant entraînée vers lui ; elle est entraînée par ce que d'Ennery appellera « la voix du sang ». La voix du sang la porte à défendre les intérêts du comte ; elle plaide sa cause auprès de son amie Isabelle ; et c'est ainsi que le comte est sur le point d'épouser cette jeune fille. Ce mariage va se conclure quand arrive Lycandre, le vieux bonhomme dépenaillé. Il est extrêmement peiné, fâché de voir la fierté de son fils. Sachant à quel excès peut l'entraîner un pareil orgueil, il lui fait remettre une lettre anonyme dans laquelle il lui dit :

« Celui qui vous écrit s'intéressant à vous,
Monsieur, vous avertit sans crainte et sans scrupule,
Que par vos procédés, dont il est en courroux,
Vous vous rendez très ridicule.
Vous ne manquez pas de mérite ;
Mais, bien loin de vous croire un prodige étonnant,
Apprenez que chacun s'irrite
De votre orgueil impertinent.

L'ami de qui vous vient cette utile leçon
Emprunte une main étrangère,
Mais il ne vous cache son nom
Que pour donner le temps à votre âme trop fière
De se prêter à la seule raison ;
Et lui-même, ce soir, il viendra sans façon
Vous demander si votre humeur altière
Aura baissé de quelque ton. »

Il n'y a pas de signature. Le comte de Tufière est furieux : « Si je savais le fat qui m'a écrit cela, je lui couperais les oreilles » dit-il. Au quatrième acte, le fat qui a écrit cette lettre, arrive sous les habits que vous savez. Il se trouve en face de son fils, qui ne peut faire autrement que de reconnaître son père dans ce vieillard, et cela juste au moment où il va conclure un mariage riche. C'est la scène de tous les mélodrames. Le comte ne veut pas avoir l'air de reconnaître son père, parce que son beau-père croit qu'il est très riche ; avouer un père pauvre, c'est faire manquer son mariage. Il se trouve donc entre son beau-père d'un côté et son père de l'autre. Il supplie ce dernier de ne pas révéler son nom. Il le présente comme son intendant à M. Lisimon. Le marquis de Tufière consent à cette supercherie, et, quand le beau-père lui dit : « Mais enfin quels sont les biens du comte de Tufière ? » Il ne répond rien. A la vérité, ne rien répondre, c'est mentir, car il sait bien qu'il n'a rien, mais tout ne peut pas être très correct dans un mélodrame ; ce n'est pas possible. Il s'en va sans prononcer un mot, mais nous sentons bien qu'il va revenir au cinquième acte, au moment de la scène principale. On va terminer le contrat ; tout le monde a signé : le comte. Lisimon, sa fille, quand, tout à coup, le mendiant arrive, et Lisimon de dire : « Ah ! mais que nous veut donc cet homme ? » Le comte est alors obligé de reconnaître publiquement son père, et il s'écrie : « Mon père ! « Tout le monde étonné répète : « Son père ? » Il s'en suit une reconnaissance générale.

— et vous allez encore penser à d'Ennery. Le marquis dit à son fils : « Tu peux maintenant t'humilier, superbe. Je suis ton père : tu vois dans quel état je suis ! » Le fils saisi d'un bon mouvement, se jette aux genoux de son père, et ils s'embrassent. Le père ajoute: « Puisque tu t'es humilié, je puis dire la vérité : je viens de gagner mon procès : je suis réhabilité ; le roi m'a rétabli dans tous mes biens, et, d'un vieillard en haillons, il m'a transformé en grand seigneur tout reluisant d'or. » Il marie alors son fils à la fille de Lisimon. Pendant ce temps, nous voyons dans un coin Lisette, la fausse Lisette, qui pleure de tout son cœur. Isabelle lui dit : « Vous voilà tout en pleurs, Lisette. » — « Vous allez en apprendre la cause, » répond-elle. Alors le vieillard, qu'elle sait être son père, se retourne vers elle et lui dit : « Quant à vous, ma fille, je vous donne au fils de la maison, à celui que vous aimez. » — « Mon père ! mon bon père ! » Tous se jettent dans les bras des uns des autres ; on pleure ; et tout cela finit par une apothéose. Si ce n'est pas là un mélodrame, je ne sais vraiment pas ce que c'est. Et ne venez pas me dire que je pourrais jouer ainsi un mauvais tour à Molière et qu'il y a trois ou quatre scènes dans l'*Avare* ou dans les *Fourberies de Scapin*, qui ressemblent furieusement à celles-ci ; non. Ici c'est toute la pièce qui constitue un mélodrame admirablement aménagé. Toutes ces histoires remplissent le premier acte, ainsi que le second et le troisième, se développent au quatrième et se dénouent au cinquième. Cette pièce est

donc bien un mélodrame, c'est-à-dire quelque chose d'absolument inconnu au XVIIIe siècle, et personne ne s'en est aperçu. Pourquoi ?

Chose singulière, il y avait une autre originalité dans cette pièce, dont on ne s'est pas plus aperçu que de la première. Nos acteurs, plus tard, avec le flair qu'ils ont, ont bien vu que c'était bien un mélodrame ; ils n'ont pas tergiversé : mais l'autre point n'a été saisi ni par eux ni par les critiques. Je n'en connais qu'un qui l'ait signalé, c'est Edouard Thierry. Villemain, lui-même.ne l'a point relevé. Il avait bien lu le *Glorieux*, sans doute ; mais lire une pièce, ce n'est pas suffisant ; et c'est pour cela que Sainte-Beuve, l'homme qui a su le mieux la littérature, s'est trompé souvent en parlant du théâtre. Villemain n'allait pas voir jouer les pièces ; de là viennent les erreurs nombreuses qu'il commet. Edouard Thierry, qui était directeur de la Comédie-Française, qui avait fait des études profondes sur le théâtre s'est tout de suite aperçu de l'originalité dont je vais vous parler. Mais, pour bien la comprendre, il faut savoir ce qu'était Destouches.

Destouches n'a pas été précisément un écrivain dramatique de profession. Il était d'une bonne famille de Tours. Une légende prétend qu'il a quitté ses parents à dix-huit ans, pour courir avec une troupe de comédiens. Cela n'est pas exact. Il a été démontré que Destouches avait mené la vie la plus correcte qui se puisse voir ; il a été un modèle d'honneur, et ce que nous appellerions aujourd'hui un homme de la carrière;

c'était, en effet, un diplomate. A dix-huit ans, il a fait ce que faisaient tous les jeunes gens qui étaient nobles ou qui aspiraient à vivre avec noblesse, il s'est engagé. Il a fait son devoir avec éclat ; il a été blessé une ou deux fois ; il avait comme tous les gens de ce temps-là, fait sa tragédie au collège, puis une petite pièce qu'on appelle le *Curieux impertinent*, qu'il n'avait pas pu faire jouer.

Etant en garnison, il se lia avec une marquise, car il était fort spirituel et très aimable. Cette marquise trouva naturellement sa pièce charmante, et elle fut jouée chez M. de Puysieux, ambassadeur à Berne. Elle eut un très grand succès. M. de Puysieux remarqua ce jeune homme qui était fin, correct, délié, spirituel, qui avait toutes les qualités qui font un diplomate, et il se l'attacha comme secrétaire.

Quand Destouches revint à Paris, il vécut dans le grand monde, occupant ses loisirs à écrire l'*Ingrat*, l'*Envieux*, l'*Irrésolu*, le *Médisant*, pièces qui réussirent plus ou moins ; ce n'était pas, en somme, un auteur dramatique ; il restait pour ainsi dire « en marge ».

Nous arrivons ainsi jusqu'en 1715 ; il était né en 1680 ; il avait par conséquent une trentaine d'années. Le grand roi venait de mourir ; et le régent prenait en mains les rênes du gouvernement. Il avait eu l'occasion, lui aussi, de remarquer ce jeune homme si distingué. Dubois allait partir pour une mission délicate en Angleterre. Destouches fut choisi par le régent pour l'y accompagner. Vous savez ce qu'était Dubois ; il avait

une très mauvaise réputation ; mais je crois que ce n'était point le vilain homme qu'on nous a représenté dans les pamphlets du temps. C'était un homme très habile, aimable, spirituel, beau garçon, distingué. Si nous en croyons les portraits qui nous sont restés de lui, c'était un homme au-dessus de la moyenne, avec des vices, cela est incontestable.

Quand Dubois eut achevé la mission qui l'avait conduit en Angleterre, il laissa Destouches à Londres, afin de poursuivre les négociations et traiter les affaires que la France avait à cette époque avec l'Angleterre. Destouches se distingua dans ces négociations. Il y en a même une qui est restée célèbre. Dubois, de retour à Paris, voulait être nommé archevêque de Cambrai. C'était bien difficile pour toutes sortes de raisons. Le régent hésitait et il lui répondait : « Il faudrait au moins que quelqu'un me le demandât : si le roi d'Angleterre, par exemple, pour vous récompenser des services que vous avez rendus, m'en exprimait le désir, j'aurais la main forcée ; allors nous verrions. »

Dubois écrit aussitôt à Destouches de faire pour lui une démarche en ce sens auprès du roi. La négociation était délicate. Celui-ci, avec toute la finesse d'un diplomate, va trouver le roi et lui dit :

— Sire, Dubois désirerait être nommé archevêque de Cambrai.

— Mais, mon ami, vous n'y pensez pas. Un prince hérétique demandant un archevêché au roi de France ! Tout le monde en rirait !

— On rirait, sire, mais cela se ferait. Il suffirait, pour cela, d'écrire une lettre au roi de France.

— Mais que dire dans cette lettre ?

— Je vous l'apporte toute faite, sire.

Le roi lut la lettre, la trouva spirituelle, et la signa. Dubois fut nommé.

Tout le XVIIIe siècle est dans cette histoire-là. Nous en retiendrons, pour nous, que Destouches était un fort habile homme. Il resta en Angleterre sept ans. Il connaissait parfaitement la langue anglaise ; il s'était approprié les mœurs et la littérature anglaises. Quand il revint à Paris, il rapportait le théâtre anglais, avec l'idée, non pas de l'imposer à la France, mais d'y puiser tout ce qui pourrait être inoculé au public français. A ce moment, on subissait l'influence de l'étranger. Voltaire venait de passer trois ou quatre années en Angleterre, vous savez à la suite de quelle équipée. Il s'était nourri de Shakespeare ; le *Glorieux* et *Zaïre* furent joués la même année. Le *Glorieux* et *Zaïre* sont deux produits du théâtre anglais, remis au point de la comédie et de la tragédie françaises. Pour *Zaïre*, on ne l'a su que plus tard ; Voltaire n'est pas allé crier sur les toits : « J'ai pris cela à Shakespeare. » Il a donné la pièce comme étant de lui. Il faut rendre cette justice à Destouches, qu'il a eu la même discrétion. Quand il a copié Shakespeare, on l'a su tout de suite, parce que, lorsqu'on vole Shakespeare, il est difficile de le dissimuler longtemps. Mais nous ne savons pas toujours qui Destouches copie, et notamment dans le *Glorieux*.

Ce qu'il y a de certain, c'est que tous les personnages du *Glorieux*, de cette pièce singulière, sont anglais. Le *Glorieux* est-il, en effet, un marquis de France ? Vous allez en juger par vous-mêmes.

Dès la première scène, un des domestiques du comte de Tufière déclare ; « Moi je ne peux pas rester plus longtemps au service de M. le Comte. » — « Pourquoi ? » lui dit le factotum. — « Il ne nous parle pas ; il a l'air de nous mépriser ; il nous regarde de haut en bas. Moi, j'aime mieux qu'on me donne deux mots que deux pistoles. On s'ennuie trop chez cet homme. » La scène continue. Le comte arrive, suivi de cinq domestiques. Il y a là une mise en scène qui a été réglée par Destouches lui-même. Le comte fait un geste, et deux domestiques apportent une table ; il en fait un autre, et deux domestiques apportent un fauteuil; un troisième, et le cinquième apporte un encrier. D'un dernier geste, il les renvoie tous. Ce n'est pas là la façon d'agir de l'ancienne aristocratie française ; vous l'avez vu dans la pièce qu'on vous a jouée la semaine dernière, dans *Turcaret*. Sans doute, ils sont très impertinents, les anciens marquis du XVIIIe siècle, mais ils ont un tour aimable, ils s'abandonnent avec leurs inférieurs ; ils savent très bien qu'ils n'ont pas besoin de se racornir dans leur dignité. Cette morgue hautaine, morose, triste, est le fait d'un grand seigneur anglais. Voilà un homme qui rougit de son père, parce que ce père est pauvre. Vous pouvez parcourir tout l'ancien répertoire; jamais, jamais vous ne trouverez ce sentiment-là chez

les marquis de l'ancien temps, chez les nobles, chez les gentilshommes. Pour eux, l'argent n'existe pas. Quand ils en ont besoin, ils en volent ou ils en gagnent ; ils tondent le bourgeois et le manant, le plus qu'ils peuvent, et ils le méprisent en le tondant. Mais un marquis est toujours un marquis. Jamais on ne me fera croire qu'un marquis français puisse rougir de son père, parce que son père est mal habillé. Vous avez vu le marquis de *Turcaret* toujours sans un sou, ivre ou entre deux vins, d'une impertinence charmante en présence des bons bourgeois, considérant la naissance comme un bienfait tel qu'il ne la met jamais en comparaison avec l'argent. C'était là, du reste, une des gloires de l'ancienne société française : il y avait pour elle quelque chose qui valait mieux que l'argent, c'était la noblesse. Croire que le marquis de l'ancien temps se mettait au-dessous de l'argent, ce n'est pas français, c'est anglais. — Je demande pardon aux Anglais qui pourraient se trouver dans cette salle, mais je suis bien obligé de dire ce qui me paraît être la vérité ; je suis du reste forcé d'exagérer un peu ma pensée, afin de frapper d'avantage vos esprits.

Lisimon, qui est un grand financier ou un gentilhomme « farmer », est un Anglais ; nous le voyons par son impertinence vis-à-vis du comte. C'est là encore une chose qui m'a toujours frappé dans l'ancien répertoire : toutes les fois que vous voyez un bourgeois aux prises avec un noble, il peut être grincheux avec lui, mais il le respecte toujours ; il a toujours le respect de la

hiérarchie sociale, comme tout le monde l'avait à cette époque. Ce respect s'est même conservé plus tard. Est-ce que, dans la pièce d'Augier, par exemple, Gaston de Presles n'a pas toutes les impertinences vis-à-vis de son beau-père ? Quand M. Poirier est enragé contre son gendre, que par hasard il s'oublie jusqu'à lui dire : « Mon cher garçon » ; l'autre reprend : « C'est sans doute mon cher Gaston que vous voulez dire. » — « Garçon ou Gaston comme vous voudrez », reprend M. Poirier ; mais il sent quelle distance il y a entre lui et le marquis. Quand il est poussé à bout, il peut bien se laisser aller, mais dans un moment de colère, d'oubli, comme dans la fameuse scène où il lui dit : « Savez-vous, Monsieur le duc, pourquoi j'ai travaillé quatorze heures par jour pendant trente ans ? pourquoi j'ai amassé sou par sou, quatre millions, en me privant de tout ? C'est afin que Monsieur le marquis Gaston de Presles, qui n'est mort ni à Quiberon, ni à Fontenoy, ni à la Hogue, ni ailleurs, puisse mourir de vieillesse sur un lit de plume, après avoir passé sa vie à ne rien faire. » Mais, d'une façon générale, il reste toujours le bourgeois en face du marquis. — Dans le *Glorieux* on nous montre Lisimon tapant sur le ventre, en quelque sorte, du comte de Tufière, et cela est tout à fait anglais. Le sens individuel est très profond chez l'Anglais. Voilà un homme qui a fait sa fortune ; il sent sa valeur ; il est, comme il le dit, « seigneur suzerain de trois millions d'écus ». Il va de pair à compagnon avec Monsieur le Comte ; il le tutoie ; il est, en un mot, très mal élevé, ce qui arrivait parfois,

paraît-il, à cette époque, de l'autre côté du détroit.

De son côté, cette jeune fille, aimable, spirituelle, décente, qui entre dans une maison pour y remplir un rôle moitié de femme de chambre, moitié de soubrette et qui finit par gouverner toute la famille, qui se trouve en butte aux obsessions du père et qui met la main sur le fils, n'est-ce pas l'institutrice anglaise que nous connaissons ? Je force, sans doute, un peu l'analogie ; mais au fond tout cela est vrai, je ne l'invente pas. Je ne fais que répéter ce qu'a dit M. Thierry, l'homme qui a le mieux connu le théâtre de ce temps-ci.

Voilà donc Destouches qui apportait deux choses absolument nouvelles : le mélodrame, d'un côté, et les mœurs anglaises, de l'autre, et qui en bénéficie si peu auprès de ses contemporains, qu'ils ne s'en sont même pas douté, et qu'il reste pour les gens d'aujourd'hui et qu'il restera même après cette conférence, l'homme qui a fait des chefs-d'œuvre du répertoire du second ordre, dans la comédie de mœurs et dans la comédie de caractères. Or, le *Glorieux* n'est ni une comédie de mœurs, ni une comédie de caractères. Comment cela se fait-il ? C'est ici que nous allons rentrer dans le vif du sujet.

Vous ne vous imaginez pas la puissance qu'a en littérature, comme en toutes choses d'ailleurs, ce qu'on appelle le cadre. Les cadres, ce sont les limites dans lesquelles l'artiste, quel qu'il soit, enferme sa pensée pour le rendre plus visible aux autres hommes. La nature, qui est infinie, et qui est indifférente et

insensible, n'a pas de cadre ; après les lacs, nous voyons les montagnes, après les montagnes, nous voyons les vallées, et ainsi de suite ; elle se répand dans un bruissement infini, et elle n'est jamais concentrée dans une phrase harmonieuse qui a son commencement et sa fin. De même, pour la vie, la nature ne scinde pas les événements de façon à leur donner une forme précise. La vie est comme un torrent qui se précipite, et qui coule ininterrompu. Les événements poussent les événements, comme les flots poussent les flots, sans qu'il y ait un seul temps d'arrêt. Comme l'homme est un être borné, un être sensible, il est bien obligé de prendre des tranches de la réalité, de les couper d'une certaine façon, pour qu'elles puissent être saisies par ceux à qui il s'adresse, et pour les imprégner de ses sentiments. Il a, dès lors, un cadre, dans lequel il verse sa pensée. Il y a des milliers de cadres en ce monde ; mais trouver un cadre est infiniment plus difficile que faire une œuvre bonne.

Je prends quelques exemples pour mieux me faire entendre.

Voici le sonnet, par exemple : un beau jour, un monsieur s'est imaginé de faire deux quatrains, suivis de deux tercets, où les rimes masculines ou féminines se suivaient ou se mêlaient d'une certaine façon. Ce monsieur a formé ainsi un cadre, puis il a versé son âme. Ce cadre fait, tous ceux qui auront des pensées analogues ou du même genre pourront s'en servir. Est-ce que vous croyez que l'invention de ce cadre n'est

pas une chose merveilleuse ? Pour le trouver, il a fallu cent ans, peut-être. Prenez une strophe, la simple strophe : on a mis plus de cent ans pour arriver à celles que nous connaissons tous et dont quelques-unes sont admirables. Je sais nombre de poètes qui n'ont rien produit jusqu'au jour où ils ont trouvé le cadre qui leur convenait ; puis, une fois ce cadre constitué, d'autres sont arrivés, qui y ont versé à leur tour leurs pensées, jusqu'à ce que ce cadre se soit effrité lui-même, car tout s'use en ce monde.

Y a-t-il un plus beau cadre au monde que celui de la poésie épique ? Comment s'est-il formé ? Combien a-t-il fallu de siècles de récits légendaires en fusion, avant que ce bouillonnement se soit solidifié sous la main d'un Homère ? Nous n'en savons rien. Une fois le cadre établi, nous avons eu la forme épique. Au XVIIIe siècle, on disait : « Sans doute, la France est la première dans la tragédie et dans la comédie, et dans beaucoup d'autres choses, mais nous n'avons pas de poème épique. » Qu'est-ce qu'a fait Voltaire ? Il a pris le cadre d'Homère et il y a versé quelque chose qui ne s'adaptait pas du tout à ce cadre. Il y avait, dans le cadre primitif, une invocation ; il a mis une invocation dans son poème ; il y avait un premier récit, il a mis un premier récit, et ainsi de suite ; il y avait de la mythologie païenne, il a mis de la mythologie chrétienne, il a donné la vie à des abstractions, etc. ; et il a réussi à faire le poème le plus ennuyeux qui existe.

Il y a deux cadres merveilleux, qui se sont constitués

au XVIIe siècle : le cadre de la tragédie et le cadre de la comédie de mœurs et de caractères. Je ne peux pas faire aujourd'hui l'historique du cadre de la tragédie ; j'en parlerai peut-être à propos d'*Atrée* et de *Thyeste*. Pour la comédie de mœurs, vous allez voir comment les choses se sont passées.

Molière a, en quelque sorte, empli son siècle de sa supériorité merveilleuse ; il a, pour ainsi dire, hypnotisé les siècles suivants, qui ne sont pas aperçu de ceci, à savoir que Molière inventait ses cadres. Ainsi, prenez l'*Ecole des Femmes* : est-ce que ce n'est pas une invention toute nouvelle ? Est-ce que l'*Avare* est fait sur le modèle de *Don Juan ?* Est-ce que *Don Juan* est fait sur le modèle du *Malade imaginaire ?* Pour chaque pièce, il inventait un cadre, exactement comme La Fontaine, qui, pour chaque pensée qu'il avait, inventait un rythme approprié à cette pensée. Une des raisons pour lesquelles La Fontaine est notre plus grand poète français, c'est que personne n'a inventé plus de rythmes que lui, de même que personne n'a inventé plus de cadres que Molière. Parmi tous ces cadres, il y en a un qui était d'une beauté souveraine, supérieure, c'était celui de la comédie de caractères et de la comédie de mœurs, que Molière a imaginé, perfectionné et mis dans tout son lustre dans trois pièces : le *Misanthrope*, les *Femmes savantes* et *Tartufe*. En quoi consistait-il ? — C'était un minimum d'actions assez intéressantes d'ailleurs, imaginées avec beaucoup d'esprit, mais qui ne tenaient pas assez de place pour empêcher la peinture

des caractères. C'étaient des caractères ou des situations sociales, ou encore une idée sociale, — car les *Femmes savantes*, ce n'est pas autre chose que cela, — que Molière développait. Alors, dès la première scène, il y avait l'exposition de la pièce, puis des dissertations sur l'idée préconçue ou « la thèse », comme nous disons aujourd'hui. Ensuite l'action se mettait en marche ; le personnage principal arrivait ; le quatrième acte mettait le spectateur en face d'une situation, et le cinquième acte concluait, à la satisfaction de tout le monde. Par dessus tout cela, un style d'une grande fermeté, d'une convenance parfaite, de l'esprit toujours, et enfin du comique de situations, et le bon sens s'exprimant sous la forme la plus vive et la plus franche : voilà la comédie de mœurs, telle que l'avait constituée Molière, telle qu'il en avait donné le cadre parfait, et pour ainsi dire, inimitable. On a dit de Voltaire que c'était « un gamin de génie lancé à travers les préjugés ». Il n'a respecté qu'une chose, en effet, c'est précisément les cadres que lui avait légués le XVIIe siècle. Tous ses contemporains étaient hypnotisés, comme lui, par le siècle précédent. L'idéal, au théâtre, était alors de fabriquer des pièces comme le *Misanthrope*, les *Femmes savantes* et *Tartufe*. Quel que fût le sujet, l'auteur le versait dans les cadres de Molière, et le plus souvent le sujet ainsi choisi n'avait aucun rapport avec le cadre. C'était une armature d'acier merveilleusement construite, mais construite par un homme qui l'avait coulée en quelque sorte sur les œuvres qu'il faisait, tandis qu'eux y versaient une

matière qui ne pouvait entrer en aucune façon dans cette armature. De même, pour la tragédie, jusqu'en 1825, hypnotisés par les anciens cadres, les auteurs n'ont pu faire que des tragédies à la représentation desquelles le public s'ennuyait à mourir. La révolution romantique n'a pas consisté à apporter des idées nouvelles, comme on le croit généralement, mais uniquement à briser les cadres existants et à en faire d'autres pour d'autres idées.

Maintenant, il nous faut conclure. Ce que je viens de vous raconter est arrivé à Destouches. Ces mœurs et cet accent exotiques, tout à fait inconnus à cette époque, il les a transplantés sur la scène française ; il a pris, pour ainsi dire, tout ce bouillon, et il l'a versé dans l'armature de Molière. Cela n'allait pas du tout. Alors les contemporains ont regardé ; mais ils n'ont vu que le cadre, l'armature, qui frappait leurs yeux et ils ont dit : « Voilà une comédie de caractères. » Or, il n'y a pas ombre de caractère dans le *Glorieux*. Le comte ne veut ni qu'on le tutoie, ni qu'on lui frappe sur le ventre; mais ce n'est pas là ce qui fait un caractère. Il a des tics, qui sont d'ailleurs insupportables, et c'est tout. Si Destouches avait été un homme de génie, qu'est-ce qu'il aurait fait ? — Apportant des choses nouvelles, il aurait fait un cadre nouveau. Il aurait fait ce qu'a fait plus tard Beaumarchais : il aurait approprié le cadre au sujet qu'il allait traiter, et il aurait eu le bénéfice de son invention ; au lieu que, maintenant encore, et même quand vous aurez vu combien j'ai raison, Destouches

n'en reste et n'en restera pas moins l'homme qui a fait, après Molière, des chefs-d'œuvres de second ordre dans la comédie de mœurs et dans la comédie de caractères.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. G. BAPST

LE JEUDI 22 NOVEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

CID

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

LE CID

Mesdames, Messieurs,

Je vous prie d'excuser mon inexpérience et mon audace, car je n'ai ni l'autorité, ni le savoir des maîtres éminents que vous avez l'habitude d'entendre. Aussi, ne chercherai-je pas à traiter des sujets aussi élevés que ceux qui vous sont soumis. Mon rôle sera plus modeste. Je veux vous parler de la partie matérielle du théâtre.

Jeudi dernier, M. Sarcey, vous a fait une description, aussi jolie dans la forme qu'intéressante dans le fond des *cadres littéraires*. Ne pouvant et ne voulant pas le suivre sur ce terrain, j'ai pensé qu'il était intéressant de savoir dans quelles conditions de milieu, a été composée une œuvre, comme le *Cid*, et de savoir quels éléments avait à sa disposition l'auteur de cette œuvre.

Voici une histoire, qui fera mieux comprendre l'utilité d'une semblable connaissance.

Il y a quelque 40 ans, en 1854 ou 1855, M. Offenbach venait de faire une opérette. Il avait l'autorisation de jouer au théâtre du Rond-Point Marigny, mais il devait n'y avoir que quatre acteurs sur la scène. Or, il y en avait cinq dans la pièce. — Les affiches étaient mises, les dépenses faites, impossible de retarder la représen-

tation. Il court près des autorités, mais soit qu'il ne les ait pas trouvées là, soit qu'il se soit heurté à un refus formel, il ne put obtenir un changement, et force lui fut de jouer avec quatre acteurs. Or, que fit-il ? Il prit un mannequin, qui au lieu de parler développait des rouleaux, sur lequel était écrit le rôle de ce cinquième personnage. Le public trouva cela très drôle et applaudit fort.

Je ne dis pas que du temps de Corneille, les règlements de police fussent aussi sévères, mais il y avait quelque chose de plus inflexible : les mœurs et les habitudes, auxquelles on se heurtait fatalement.

Eh bien, ces mœurs et ces habitudes changent aussi très rapidement. Il faut les étudier avec soin, si on veut comprendre une infinité de choses, qui sans cela, nous causeraient les plus grands étonnements.

De là une autre histoire, qui vous fera comprendre la nécessité et la réalité de ces changements.

C'est M. Sardou qui me l'a contée, et je m'excuse de ne pas mettre tout l'esprit qu'il a dans ses moindres entretiens. M. Sardou me racontait dans son cabinet, assis devant son immense bureau couvert de livres et de papiers, coiffé de sa calotte, triturant les bûches de son foyer, et quelquefois donnant des coups de pied sur ces mêmes bûches, comme Napoléon dans *Madame Sans-Gêne*, car tout le monde sait que M. Sardou ressemble à Napoléon, à moins toutefois que ce ne soit Napoléon qui ressemble à M. Sardou. Il me disait donc : « J'étais candidat à l'Académie et il s'agissait pour moi,

de faire les visites réglementaires. Au nombre des plus illustres membres de l'Académie, était M. Thiers. Un ami commun me mit en rapport avec lui. Je me rendis chez lui à 6 heures du matin ; à cette heure, Paris était bien désert, quelques balayeurs accomplissaient sans entrain leur besogne matinale, quelques ouvriers se rendaient à leur chantier. Dans l'escalier, je rencontrai un visiteur qui sortait de voir le Président. Il s'était donc levé avant moi pour faire sa visite. Cela me consola. M. Thiers me reçut très bien et fut charmant, selon son habitude. S'appuyant à sa cheminée, il m'a regardé avec ses petits yeux qu'abritaient ses lunettes, et me dit : « Et bien, M. Sardou, j'ai vu du théâtre dans ma vie, mais je vous avoue que, j'en suis resté à Casimir Delavigne. Il paraît que vous avez fait du nouveau, et maintenant, dit-on, on sert du thé sur la scène, du vrai thé et du vrai sucre dans des tasses qui ne sont pas en carton peint. Est-ce bien vrai tout cela ? Dites moi donc ce que vous avez fait. »

Je répondis à M. Thiers : « Je suis venu chez vous il y a quelque vingt-cinq ans. C'était le même endroit. Votre cabinet était aussi grand, la bibliothèque aussi remplie de livres. J'arrive ici, l'hôtel était reconstruit, votre cabinet a la même forme, et pourtant ce n'est plus le même cabinet. Ici, on a mis un pouf, là une étagère, un tréteau, un chevalet, ailleurs un tableau, un chiffonnier, et ainsi de suite. Vous avez changé votre cabinet, vous avez été à la mode. Eh bien, au théâtre, il en est de même, la mode a changé.

Du temps de Casimir Delavigne, le théâtre représentait un salon, les acteurs ne pouvaient représenter la vie intime, ils causaient, non pas entre eux, mais avec le public.

Un homme de talent, M. Montigny, a compris l'invraisemblance de cet état de choses. Il a mis une table au milieu de la scène, et des sièges autour de la table, les acteurs se sont assis sur ces chaises et ont causé entre eux le plus naturellement du monde.— On a meublé la scène, on y a mis des guéridons, des poufs, des pianos, on en a fait de véritables salons où la vie est intense. Voilà ce que nous avons fait, et ces réformes nous les avons aussi accomplies en matière historique. Dans *Théodora*, je n'ai pas représenté Justinien et Cléopâtre coulés en bronze, mais tels qu'ils devaient être dans la vie privée, se regardant en face comme deux augures et quelquefois ayant l'air peu sérieux de ces antiques personnages. Telle a été notre révolution au théâtre. »

Il y a, en effet, une évolution de Casimir Delavigne à M. Sardou ; à plus forte raison, y a-t-il encore plus de différence entre ce qui se passait il y a deux cent cinquante ans et ce qui existe actuellement.

Je crois intéressant de rechercher avec vous ce qu'était la scène, les acteurs, le public, les décors, les costumes. Et, chemin faisant, nous serons amenés à reconnaître que Corneille fut l'auteur ou le premier promoteur d'une révolution sociale ou plutôt *sociable*.

A ce moment, on n'exigeait pas beaucoup, les mœurs

étaient dures, l'éducation peu ou point répandue. On était dans la barbarie, et on ne possédait pas encore le bon ton qui est l'apanage de la France. Corneille, nous le verrons, a pour ainsi dire inspiré cette évolution vers la politesse, évolution qui a donné les plus grands résultats, car elle a mis la France à la tête des nations au point de vue intellectuel.

Nous sommes en 1636. Comme on ne connaît pas exactement le jour de la première représentation du *Cid*, mettons que c'est le 1er décembre. Il n'y a que deux théâtres à Paris. L'un est situé rue Mauconseil, il en reste encore une partie rue Etienne-Marcel, c'est l'hôtel des ducs de Bourgogne, dont le dernier vestige est la tour de Jean-sans-Peur. C'est là qu'était le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, loué par les Confrères de la Passion. En 1636, on le louait à des troupes de comédiens qui se succédaient, sans avoir rien de fixe.

Lorsque Corneille arrive à Paris avec *Mélite*, les troupes sont moins nomades. L'hôtel de Bourgogne avait comme directeur un nommé Bellerose.

Il y a, en outre, le théâtre du Marais, situé rue Vieille-du-Temple, au coin de la rue de la Perle.

Quelle est la disposition de ces deux salles ? Elles sont rectangulaires. La scène est à un bout. Pas de fauteuils, pas de chaises. De chaque côté du mur, dans la longueur, sont des loges séparées entre elles par des balustrades, qui ressemblent assez à des stalles d'écurie. Pour pénétrer dans les loges, il faut entrer dans le *parquet*, dans un coin duquel se trouve un escalier qui permet

l'accès aux loges.

Les gens qui sont près de la scène la voient de biais, ceux qui sont au bout de la salle sont obligés de se retourner pour voir les acteurs. C'était, on le voit, une installation toute rudimentaire.

Quant au *parquet*, c'est ce qu'on appelait le parterre. Par devant se trouve une grille pour dompter en quelque sorte les *bêtes féroces* dont se compose le parquet. Entre la scène et le parterre, se trouve une communication que bouche la grille, car la *bête féroce* pourrait (et cela s'est vu quelquefois) se précipiter sur les acteurs.

Supposons que nous voulions assister à une première représentation. Nous arrivons rue Vieille-du-Temple. Il fait presque nuit, les reverbères sont très rares. Il y a de la boue et un pavé abominable, dont on peut juger par celui de la grande cour de Versailles. On ne se croirait pas devant un théâtre, mais devant une baraque de saltimbanque, assez semblable à celle de Marseille, à la foire de Neuilly. A la porte, un grand escogriffe à mine de spadassin, chaussé de bottes, appuyé sur une longue rapière, la moustache relevée d'une façon terrible fait la parade. C'est le chef de la troupe, c'est le portier, personnage très important. Il est choisi parmi les braves qui ont fait leurs preuves. Il est capable de se battre. D'abord, il faut faire payer les arrivants, chose assez difficile. Tantôt ce sont les mousquetaires, les chevaux-légers qui prétendent entrer sans bourse délier. Si on se dispute avec eux, ils tirent leur épée. C'est

avec tout ce monde batailleur que le portier doit discuter. On a tué beaucoup de portiers. Du temps de Molière, la vie d'un portier était une quantité négligeable. Si on ouvre le registre de La Grange, on y lit ceci : « Avoir payé tant au pharmacien et au barbier pour le pansement du portier. »

D'autre part, un pamphlétaire écrit : « M. de Corneille » a du succès, mais j'en ai bien plus que lui, car on a » tué cinq portiers à ma représentation. »

Les portiers devaient non seulement faire payer, mais aussi maintenir l'ordre dans la salle, car le service des gardes de théâtre n'existait pas. Les gardes françaises n'ont fait du service au théâtre qu'en 1673. A ce propos, on peut rappeler qu'il existe deux billets de garde au nom du sergent Hoche.

A côté du portier se trouve, non un clairon, l'instrument militaire à cette époque était le hautbois, puis un tambour et un arlequin qui fait le pître.

Lorsque le public ne vient pas, le tambour et l'arlequin vont se promener dans les rues avoisinantes pour attirer les clients.

Nous voici entrés dans la salle. On ne commence pas à une heure fixe, mais lorsque la recette est suffisante, c'est-à-dire lorsqu'il y a assez de monde. Et quel monde !

Dans cette salle qui n'a ni fauteuils, ni chaises, il ne faut pas s'attendre à voir un public élégant et littéraire. On est dans un bouge, dans une baraque de foire hantée par le rebut de la société. Ce sont, des joueurs, des

ivrognes, des débauchés. Les uns continuent à jouer, d'autres à boire, d'autres chantent, d'autres hurlent quand ils ne se battent pas. En somme, c'est une assemblée de gueux qu'on pourrait comparer à ce qu'on rencontre la nuit sous les ponts, ou le soir très tard sur les boulevards extérieurs.

Peut-être croyez-vous qu'on vient entendre des tragi-comédiens de Mairet, par exemple, nullement. La représentation va commencer, on allume les chandelles. Il y a quatre lustres sur le théâtre, qui portent chacun six chandelles. Il y a une lampe tantôt composée de vingt-quatre chandelles, tantôt de lampions à l'huile ou à la graisse. Jugez des émanations qui se dégagent d'une telle salle, je devrais dire d'un tel tripot.

On allume donc ces chandelles, les moucheurs les nettoient lorsque besoin est.

On ne commence pas encore. Un acteur dit le prologue. C'est un petit boniment de son crû ; c'était là ce qui amusait le public grossier du théâtre. Il y a bien des grands seigneurs, mais ils viennent après boire et ressemblent à ces riches oisifs qui un jour de débauche vont chez le citoyen Lisbonne ou bien au cabaret du père Lunette, voire même au Château-Rouge.

Telle était, en 1629, la composition du public des théâtres.

Après avoir débité le prologue on jouait une tragi-comédie qu'on écoute peu, puis on joue *la farce*, qui est une composition baroque, fort épicée, pleine de gros sel, enfin on termine par deux ou trois chansons qui

blesseraient la pudeur de Mlle Yvette Guilbert elle-même.

Ces compositions souvent informes ou de mauvais goût n'étaient pas du vrai théâtre et cependant il y avait quelque chose à faire de ce côté.

Richelieu a compris que le théâtre doit être un élément de succès dans la politique. Aussi a-t-il favorisé ce genre de divertissement. Les troupes nomades disparaissent et sont remplacées par d'autres. Bellerose joue la tragédie. C'est un acteur qui se respecte et qui a constitué une troupe de valeur.

Au théâtre du Marais, il y a un acteur d'une grande valeur, l'ami personnel de Corneille, qui obtint de lui le manuscrit de *Mélite* dont le succès énorme lui revient en partie, c'est Mondory qui, au théâtre du Marais, fit valoir les beautés du *Cid*.

Ceci nous amène à parler des comédiens. Je voudrais m'étendre sur leur genre de vie. Vous savez, Mesdames et Messieurs, que ce que nous appelons des *troupes* n'a guère commencé qu'à la Renaissance. A Paris, la première troupe dont les personnages aient un nom dans l'histoire n'existe que sous Henri IV. Nous trouvons des farceurs, des faiseurs de tours, de boniments en plein vent : Gros-Guillaume, Gautier-Garguille, celui qui a deux grandes jambes qui n'en finissent plus, et qui rappelle un acteur que plusieurs de vous ont connu : Scipion ; Turlupin, Bruscambille. Ce sont les premiers farceurs dont nous ayons les noms; ils sont les prédécesseurs de Bellerose.

Quant aux actrices, il n'y en a pas, les rôles de

femmes sont tenus par des hommes. Ce fait est assez important pour qu'on y insiste, car on comprend quel est le charme de la femme au théâtre. Imagine-t-on une scène sans actrices, et cependant il n'y en avait pas en 1610.

Au moyen âge, la femme ne paraît pas pour différentes raisons. La première, c'est que les *Mystères* exigeaient une grande fatigue, ensuite beaucoup de mémoire. Le rôle de la Vierge, par exemple, ne comportait pas moins de 2,000 vers, or, une femme ne pouvait supporter une pareille fatigue, de plus, comme les femmes n'étaient pas instruites, il eût été difficile de recruter des actrices. Il y a enfin une question liturgique : Saint-Paul défend aux femmes de parler et même de chanter à l'église. Cette sévérité est attestée en outre par un bas relief de Saint-Louis des Français. Parmi les crimes qui mettent la femme dans l'enfer est celui de parler à l'église. Toutefois la femme figurait dans les *Mystères* mimés où elle n'avait pas à parler. A la Renaissance, quand on vint à rejeter les *Mystères*, la femme ne fut pas davantage admise sur la scène. Cependant, en 1548, on constate l'existence d'une femme actrice. Il s'agit d'une troupe de province dirigée par le sieur de Lesperonnière. Cet acteur engagea une actrice par contrat passé devant notaire. Mais c'est là une exception. De 1600 à 1620 les rôles de femmes sont tenus par des hommes.

Puis on voit des acteurs dont les femmes portent le titre de comédiennes. Les appelle-t-on ainsi parce

qu'elles jouent la comédie ou parce qu'elles sont les femmes des comédiens ? Peut-être. Toujours est-il que vers 1620, il y a un certain nombre de femmes qui ont le titre de comédiennes. De 1629 à 1636, les comédiennes existent réellement. Le rôle de Chimène est joué par Mlle de Villiers, et celui de l'Infante par une dame Beauchâteau. Malgré cela on sait que le beau-frère de Molière a joué des rôles de femme.

Lorsque Corneille a fait représenter la *Galerie du Palais*, le rôle de la suivante est tenu par une femme. Le rôle de confidente par un rôle de nourrice dont un homme est chargé. Ce rôle est personnifié sous le nom d'Alizon qui est un nom générique. S'il n'y a pas de femmes sur la scène, c'est à cause de l'inconvenance du théâtre avant 1636. En composant le *Cid*, Corneille changeait du tout au tout le théâtre, il le moralisait, en changeait le public. Il créait cette urbanité et cette galanterie française, qui sont si appréciées à l'étranger, et dans cette tâche, Richelieu lui venait en aide. On a beaucoup parlé des discussions de Corneille avec Richelieu.

Je ne disconviens pas qu'on ne trouve souvent des petitesses, même chez les plus grands hommes ; mais Richelieu a compris toute l'influence que pourrait exercer le théâtre. Le théâtre lui doit beaucoup parce qu'il a compris qu'il fallait le moraliser. Il savait combien il est un élément de succès et son action sur le monde, car alors il n'y avait ni presse, ni journaux, ni Parlement, ni salons, ni réunions publiques.

Bien avant 1640, Richelieu avait fait un théâtre dans le Palais Cardinal, et on y jouait des pièces dont il avait tracé le plan et qui étaient rédigées par la société des *Cinq Auteurs*. A ces pièces il convoquait non seulement les gens de lettres et ceux qui plus tard devaient former l'Académie, mais tous les hommes politiques, les dames de la haute société.

Voilà pourquoi Richelieu a été un de ceux qui ont le plus aidé à la propagation du théâtre. Corneille lui donnait un appoint en composant des pièces de génie. Telle est la révolution dramatique due à ces deux grands hommes.

Voyons maintenant comment était constituée la scène. C'étaient des tréteaux comme aujourd'hui, mais elle était encombrée de spectateurs. Elle n'était pas bien large, six mètres au plus, ce qui en laissait à peine quatre pour les acteurs. A quelle époque remonte cette habitude ? Beaucoup d'auteurs nous ont dit que le grand succès de *Mélite* en était l'origine. On se base sur une lettre de Mondory publiée autrefois par M. Soulié. Or, cette habitude est plus ancienne, elle nous vient d'Angleterre, du temps de Shakespeare.

Tous les voyageurs qui dans ce pays ont vu représenter des pièces nous disent que la scène était encombrée. Cela n'avait aucun inconvénient puisque les décors étaient remplacés par un écriteau qui indiquait la nature du lieu que l'imagination du spectateur devait se représenter.

Mais, quand cette habitude fut-elle importée en

France ? Une gravure de 1610 montre des spectateurs sur la scène, ce qui fait que ce fait existait déjà au commencement du XVIIe siècle. Il a duré jusqu'à 1758, les acteurs y tenaient beaucoup. Il a fallu qu'un grand seigneur, le comte de Lauragais, payât une somme de douze mille livres pour faire cesser cet abus et indemniser les acteurs. Bachaumont nous dit qu'on a été très inquiet de savoir l'effet que produirait la scène vide de spectateurs. — Toujours est-il que du temps de Corneille, cette habitude ridicule existait. On voyait trois ou quatre acteurs, et autour d'eux une foule de spectateurs souvent bruyants. Un jour, qu'une actrice jouait le rôle de Cléopâtre et lançait avec force ses imprécations, un homme (c'était un vieux militaire) impressionné par son jeu, lui appliqua un formidable coup de poing. L'actrice continue, et quand elle a fini, elle s'approche du brutal et le remercie, lui disant qu'il était impossible de lui faire mieux comprendre combien elle avait réussi.

Tantôt il est de bon ton d'être sur la scène, tantôt c'est une place méprisée. On y voit tantôt les gens de bonne condition ou de fortune médiocre, tantôt des grands seigneurs et des chevaliers du Saint-Esprit. Puis on y faisait toutes sortes de farces. Un jour un plaisant adressa à tous les bossus, les bancals, les manchots du quartier une invitation à prendre place sur la scène. Ils furent exacts aux rendez-vous, et lorsque le rideau se leva, toute l'assistance partit d'un fort éclat de rire, à la vue de ces éclopés, qui

semblaient échappés de la cour des miracles. Ce n'était pas seulement en France qu'avaient lieu ces scènes grotesques. Un jour qu'une grande actrice jouait en Angleterre, un grand seigneur se permit une plaisanterie. Elle lui appliqua un soufflet. Le lord gouverneur de la province exigea des excuses au public ; à partir de ce moment, on supprima les spectateurs sur la scène. En France, on le faisait aussi parfois, lorsque les nécessités de la mise en scène l'exigeaient. Ainsi pour la représentation de *Circé* dont les décors sont trop considérables n'auraient pas permis aux acteurs de se mouvoir à leur aise.

Nous sommes ainsi amenés à parler des décors. — Au XVIIe siècle, il n'y avait pas de décors à l'hôtel de Bourgogne. C'étaient des rideaux flottants, qui servaient de coulisses et derrière lesquels s'abritaient les acteurs lorsqu'ils ne jouaient pas.

En Italie, c'était tout différent. Il y avait des décors copiés sur les peintures retrouvées à Pompéï. Ou bien des peintres très célèbres comme Raphaël et Léonard de Vinci, n'hésitaient pas à brosser des décors pour les représentations données soit à Florence, soit à Venise, soit à Rome, à la cour des Médicis ou chez quelque autre grand prince.

Marie de Médicis amena un certain nombre de comédiens qui jouèrent à la Cour dans des salles mieux agencées que les autres, et où il y avait de beaux décors, ce qui excita les autres comédiens à les imiter. Le roi accorda à l'hôtel de Bourgogne une subvention

qui permit d'acheter des décors. Que ce fussent des artistes qui les peignaient, je ne le crois pas. — Pour la pièce de Saint-Genest de Rotrou, c'est un comédien qui les a faits. Ces troupes qui étaient encore nomades à cette époque, n'auraient pas pu traîner dans toutes leurs tournées un peintre avec eux.

Comme décors, on faisait trois choses : une place publique, un salon qui servait pour toutes les comédies, un bois pour les pièces bocagères et les idylles. Avant Corneille, les tragi-comédies sont spécialement représentées, non pas comme les pièces du grand siècle, qui traitaient un sujet unique se passant dans un seul endroit, mais comme celles du temps des romantiques. Les règles y sont violées constamment. La scène figurait un certain nombre d'endroits différents. Or, il n'y avait que deux moyens possibles de représentation : faire des changements de décors ou représenter à la fois les différents lieux que la scène doit figurer. C'est ainsi qu'on décorait les *Mystères*. Les troupes devant emporter leurs décors avec elles, on inventa les décors simultanés : la forêt, à côté était une montagne, un bateau, un lac, et la scène qu'on représentait se jouait tantôt sur la montagne, tantôt dans la barque, etc. — Or, les novateurs trouvèrent qu'il était absurde de représenter tout à la fois, alors qu'on ne représentait rien du tout. Pour remédier à cet inconvénient, ils imaginèrent l'unité de lieu. De là le principe des trois Unités.

Remarquons qu'elles n'existaient pas au temps de

Corneille. Dans le *Cid* il n'y a pas d'unités. Mais quand on le représentait, tout se passait dans le décor du palais. Il y avait quatre portes pour les entrées et les sorties, et un fauteuil pour le roi. Sur la mise en scène du temps de Louis XIV, il existe un manuscrit qui donne des renseignements ; on y voit ces décors simultanés et le fameux palais à volonté. Pour *Andromaque*, il faut un palais à colonnes.

Pour *Bajazet*, un palais à la turque et des turbans.

Quant aux costumes, ils ne sont pas plus avancés que les décors. On confondait les acteurs avec les spectateurs.

Polyeucte se jouait avec un pourpoint et un toquet de velours. — Les empereurs romains étaient affublés d'une grande houppelande, quelquefois on leur mettait une couronne sur la tête, ou plutôt un bourrelet. Presque tous les acteurs avaient une épée. Tels étaient les éléments principaux du costume au théâtre à cette époque.

En 1636, les costumes deviennent plus beaux. Les grands seigneurs donnent de leurs habits aux acteurs. Le duc de Guise donne sa garde-robe. Richelieu donne ses habits à Bellerose. Floridor, qui le remplace, achète sa charge et ses habits pour vingt mille livres.

Pour conclure, nous pouvons dire que lorsque Corneille est arrivé, il régnait un véritable chaos au théâtre. Il mit les choses au point. Son œuvre eut pour résultat de créer un public, et un public d'élite et de bonne compagnie, qui répandait partout les idées

émises par Corneille. Il y avait donc un grand intérêt à avoir un public choisi. Corneille a renouvelé le public : il voyait les acteurs se constituer en troupe régulière. Enfin, à ce moment, Richelieu pour compléter ce mouvement crée l'Académie Française. On sait qu'il voulait aussi créer un Conservatoire de déclamation. Avec ces deux grands hommes, il se produisit donc un mouvement intellectuel qui modifia la société, qui fit de Paris et de la France une Athènes et une Grèce véritables. De Paris, partait tout ce qui était de bon ton. Toute l'Europe est restée hypnotisée en quelque sorte devant la cour de Louis XIV.

Il en sera de même au XVIIIe siècle. Toutes les idées de Voltaire et de Rousseau se répandront partout, et notre Révolution a eu un immense contre-coup en Europe. L'industrie, les arts français se sont propagés dans le monde entier.

Ce grand mouvement politique, intellectuel et social a existé, parce que, au commencement du XVIIe siècle, s'est formé ce bon ton, cette politesse, cette urbanité qui a permis de faire de Paris une sorte d'institut universel. Aussi, est-ce une grande joie pour un Français que de pouvoir se dire que Corneille est un compatriote.

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. MOY Frédérick Thomas

SUR LE

MISANTHROPE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

LE MISANTHROPE

Mesdames, Messieurs,

Si je prends pour titre de la conférence que M. Antonie a bien voulu m'inviter à vous faire ce soir : « Molière et le *Misanthrope* », c'est que je tiens à vous parler un peu de l'homme et un peu aussi de son génie comme il l'a manifesté dans son grand chef-d'œuvre. Le *Misanthrope* appartient à cette comédie de mœurs, ce qui est effectivement la satire en action, que Molière a eu l'honneur d'être le premier à introduire sur la scène. C'est un genre que Shakespeare lui-même n'avait jamais abordé. Il est vrai que bien des auteurs dramatiques avant Molière avaient raillé les faiblesses humaines dans des scènes détachées de leurs pièces. Aucun d'eux cependant ne s'était avisé de nous présenter un tableau pur et simple des mœurs de son siècle, sans y ajouter ni quiproquos, ni aventures romanesques. Le *Misanthrope*, en effet, est une esquisse brillante de cette société de courtisans du temps du Grand Monarque, au milieu de laquelle Molière fut jeté, à son retour à Paris, après ses tournées en province, avec sa troupe de l'Illustre Théâtre. Mais que la satire est profonde et applicable, même au monde d'aujourd'hui ! Il n'y a que le caractère

du Misanthrope lui-même qu'on trouve étrange, baroque et peu conforme à la nature humaine comme on l'entend ordinairement. Aussi il s'est soulevé autour de ce malheureux Alceste des débats qui durent depuis bien des années et qui sont loin encore d'être terminés. Certains critiques n'ont vu en lui qu'un simple ennemi de la race, un être atrabilaire, méchant, rancunier, qui se fait un plaisir de chercher querelle aux gens. Il était réservé à cette époque de critique raffinée de découvrir qu'Alceste, malgré le titre même de la pièce, est un homme qui porte si loin l'amour de ses semblables, qu'il s'indigne de ne pas pouvoir les trouver meilleurs qu'ils ne le sont. D'autres encore ont supposé que l'auteur exprimait sa propre pensée dans les sentiments qu'il prête à son personnage, supposition dangereuse, étant donnée la facilité avec laquelle tout auteur dramatique digne de ce nom, sait exprimer des pensées qui ne sont pas les siennes. Shakespeare n'était pas un héros parce qu'il a décrit la passion guerrière dans son personnage de Richard III, pas plus qu'il n'était un lâche parce que Falstaff s'engage à prouver que la poltronnerie est une vertu. A mon avis, toutes les suppositions auxquelles je viens de faire allusion sont également fausses. Je suis persuadé qu'à proprement parler, Alceste n'est pas un type de caractère humain.

Cette idée peut paraître en quelque sorte étrange, car tous les autres personnages dans la pièce, comme dans toutes les œuvres de Molière, sont essentiellement peints d'après nature. Pourtant j'affirme, moi, qu'il n'y

a jamais eu, qu'il n'y aura jamais un homme tel que ce misanthrope. Il représente une abstraction ; il est l'idéal de la franchise la plus complète qu'on puisse imaginer. Si nous pouvions nous accoutumer à nous entendre dire nos vérités, les procédés d'Alceste n'auraient rien d'extraordinaire, mais la chose est impossible, et par conséquent tout le monde dans la société est obligé de recourir à des phrases de convention, disons à des mensonges, pour trancher le mot.

La franchise d'Alceste serait impossible dans le monde réel. Dans la pièce de Molière, elle sert à rehausser, par l'effet du contraste, l'impression produite par l'hypocrisie des autres personnages, c'est-à-dire du monde. Car, remarquez-le bien, nous sommes tous hypocrites. Harpagon, par exemple, m'invite à dîner avec lui. Je ne lui réponds pas : « Mais ta cuisinière n'est rien moins qu'un cordon bleu, et quant à tes vins, ils sont détestables. » Non, je réponds : « Désolé, mon cher, mais précisément aujourd'hui j'ai à traiter une affaire de la plus haute importance. » Et j'échappe ainsi un mauvais repas sans offenser personne. On a beau dire, nul ne peut mépriser l'opinion d'autrui. Celui qui affecte de la dédaigner en heurtant les convenances est accusé de manque de sincérité, et c'est ainsi qu'on peut dire que le plus hypocrite de tous est celui qui ne l'est pas du tout. Il est des circonstances où en disant la vérité on est sûr, non seulement de blesser les gens, mais de se faire des ennemis. Nous en avons un admirable exemple dans la scène si plaisante où le

poète Oronte lit son sonnet sur l'*Espoir*. Alceste tient à l'avertir d'avance.

J'ai le défaut
D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut.

Et Oronte lui répond :

C'est ce que je demande, et j'aurais lieu de plainte,
Si, m'exposant à vous pour me parler sans feinte,
Vous alliez me trahir et me déguiser rien.

Ce poète qui tient avant tout à une opinion sincère est bien vexé quand la réponse d'Alceste ne lui laisse rien à désirer sous ce rapport. C'est ce même Alceste pour lequel il prétendait un instant auparavant avoir conçu « une estime incroyable » et pourtant il lui fait ensuite perdre son procès parce qu'il n'a pas voulu dire que de mauvais vers étaient bons. De tous côtés ce pauvre Alceste est bafoué, conspué, vilipendé. Il a beau se récrier :

Allons, c'est trop souffrir les chagrins qu'on vous forge,
Tirons-nous de ce bois et de ce coupe-gorge,
Puis qu'entre humains ainsi vous vivez en vrais loups,
Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous.

D'un bout à l'autre il paraît ridicule. A la fin, il fait à Célimène, la grande coquette que Molière, avec une malice délicieuse, lui fait aimer, l'étrange proposition de fuir tous les humains et d'aller vivre dans un désert avec lui. Mais Célimène naturellement ne l'entend pas de la sorte. Elle aime trop le monde. Dans sa fameuse

scène avec Arsinoë où ces deux rivales, sous une apparence d'amitié, se débitent mutuellement tout ce qu'elles ont pu ramasser de calomnies, la jeune veuve de vingt ans fait voir clairement combien elle estime la considération que lui valent son âge et sa beauté. Remarquez bien que la pièce finit par le mariage de Philinte, l'homme du monde qui ne voit aucun inconvénient aux petits mensonges qu'imposent les convenances, avec Eliante la femme la plus sage, la plus raisonnable de toute cette brillante société. Alceste n'épouse point, lui. Il s'en va seul dans un...

... endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Et maintenant quelle est la morale que Molière a voulu enseigner ? Ici je me trouve en désaccord, — je le dis très sincèrement, — avec une autorité aussi éminente que M. Francisque Sarcey. Dans une conférence faite dernièrement à l'Odéon (1), M. Sarcey a affirmé que Molière a voulu attaquer l'hypocrisie. Pour ma part, je soutiens au contraire qu'il a tenu à la défendre. Il plaide en faveur non pas de cette forme d'hypocrisie qu'il a si bien flétrie dans le *Tartufe*, mais de l'hypocrisie qui consiste à dissimuler les pensées quand elles sont désobligeantes pour les autres. Mais n'y a-t-il pas une autre leçon encore à tirer de cette comédie, aussi

1. Voir le *Journal des élèves de Lettres* du 16 novembre 1890.

profonde que la vie elle-même, Molière ne s'est il pas proposé de faire ressortir cette vérité, que la nature humaine est imparfaite et que par conséquent les règles absolues n'y sont pas pas applicables comme aux problèmes de mathématique. Je le crois, et pour moi la preuve qu'il en est ainsi, c'est que Molière ne paraît incliner ni d'un côté ni de l'autre. « La vérité, a dit John Mill, est militante. » Molière se contente de nous présenter des plaidoyers à des points de vue opposés. D'un côté nous avons Alceste, qui dit :

Je veux que l'on soit homme et qu'à toute rencontre,
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre ;
Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de vains compliments.

Tiens ! disons-nous, il a parfaitement raison cet homme honnête et franc. Mais voici Philinte qui lui répond :

Il est bien des endroits où la pleine franchise
Deviendrait ridicule et serait peu permise
Et parfois, n'en déplaise à votre austère honneur,
Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur.

C'est pourtant bien vrai. A la fin, nous sommes forcés de convenir apparemment, comme Molière qu'en cette matière comme en tant d'autres, il n'y a de vérité vraie que dans le juste milieu et que s'il y a en ce monde des mensonges lâches et infâmes, il y a aussi des mensonges innocents.

Pour bien apprécier le génie de Molière, il faut

examiner dans quelles conditions il a réformé le théâtre en France, il l'a fait, en effet, bien mieux que Carlo Goldoni en Italie. Lisez donc les pièces de Scarron, de Cyrano de Bergerac. Ce sont de grosses bouffonneries mêlées d'aventures extravagantes pour ne pas dire impossibles ; le dialogue abonde en préciosité insupportable pour nous, qui vivons dans un siècle où l'on cultive un style plus simple et naturel. Maintenant, quel était ce public pour lequel Molière prodiguait ses immortels chefs-d'œuvre ? Etait-ce un public d'élite, un public qui les appréciait à leur juste valeur ? En aucune façon ces bons bourgeois parisiens, qui fréquentaient le théâtre du Louvre et du Palais-Royal au dix-septième siècle, se souciaient peu de questions subtiles sur l'art dramatique. Même à la cour, ce milieu si gai, si brillant, si artificiel, les conditions n'étaient guère plus favorables au hardi réformateur. On a répété bien des fois que c'est Louis XIV qui le premier reconnut le génie naissant de l'homme dont le nom devait être une des plus grandes gloires de son règne. Eh bien, c'est une erreur. Le roi se doutait si peu du génie de Molière qu'il l'a traité avec bien moins d'égards que le Scaramouche italien Fiorelli qui faisait danser devant lui des chiens et des perroquets. La troupe de Molière jouissait d'une pension de 6,000 livres, la troupe italienne en avait une de 15,000. La *Gazette*, qui enregistrait les décès des plus insignifiants personnages de la cour, ne dit pas un mot de la mort de Molière en 1673. Pour Louis XIV, Molière était tout simplement un spirituel bouffon.

Sa Majesté s'extasiait quand il voyait ce brave campagnard M. de Pourceaugnac aux prises avec les médecins qui voulaient le guérir quand même des maux dont il ne souffrait pas. Il se pâmait de rire quand Scapin enfonçait Géronte dans le sac et l'accablait de coups de bâton. Il existe à Versailles des lettres du Roi-Soleil d'après lesquelles on voit qu'il n'entendait nullement se conformer aux règles les plus simples de l'orthographe. Cela lui semblait bon peut-être pour ses fidèles sujets, qui épuisaient le langage de l'hyperbole en parlant des talents et des vertus de l'amant de Mme de Maintenon et du révocateur de l'édit de Nantes. Voici des expressions à son égard qu'on a relevées dans une seule dédicace d'un livre du célèbre Père La Chaise. Le révérend courtisan l'appelle l'invincible, le sage, le conquérant, la merveille du siècle, la terreur de ses ennemis, l'amour de ses peuples, l'arbitre de la paix et de la guerre, l'admiration de l'univers et digne d'en être, le maître, le modèle d'un héros achevé, digne de l'immortalité et de la vénération de tous les siècles. Ouf! Cela vous met hors d'haleine rien que de citer tant de beaux éloges. Et encore, soyez-en persuadés, le roi ne les aurait nullement crus trop grands pour ses mérites. Que faut-il dire d'un monarque qui se plaisait à entendre de telles extravagances, et qui, lorsqu'il a daigné prendre part à la représentation du ballet des « *Amants magnifiques* » de Molière disait lui-même :

... Mais je sais retenir la fureur des flots
Par la sage équité du pouvoir que j'exerce,
Et laisser en tous lieux, au gré des matelots,
La douce liberté d'un paisible commerce ?

Car le roi venait justement, comme racontent les historiens, d'accorder la paix « aux vœux de l'Europe entière. »

Tel est ce roi auquel on a prêté tant de discernement. Comment voulez-vous qu'un homme, qui devinait si peu quand il devenait ridicule, ait pu apprécier la délicieuse satire de Molière sur le ridicule chez les autres ? Non . Sa Majesté s'amusait si peu à voir *Tartufe*, qu'après la pre nière représentation de cette pièce, il permit qu'elle fût interdite, et ce n'est qu'après la présentation d'un deuxième *placet* de Molière, que la défense de jouer la pièce fut retirée. On dira peut-être que dans « *Tartufe* » la satire était dirigée contre le clergé, bien que l'hypocrite qui y est représenté n'était pas prêtre. Mais alors pourquoi « *Le Misanthrope* » ne fut-il jamais, à ce qu'il paraît, joué devant le roi, du vivant de Molière, comme tant de farces bouffonnes et de pièces avec des intermèdes de ballets ? Le fait est que Molière devançait son siècle. Le *Tartufe* eut, il est vrai, un succès de scandale, mais *Le Misanthrope*, le chef-d'œuvre de la comédie française, n'eut qu'un nombre relativement petit de représentations. Même au dix-huitième siècle, longtemps après Molière, je ne connais guère que deux ou trois comédies de mœurs, comme la *Métromanie*, le *Philosophe marié*, *Turcaret*, qui aient paru en France, et encore y a-t-il des réserves à faire sur toutes ces pièces. En Angleterre, en dépit du grand succès de *l'Ecole de la Médisance* de Sheridan, le genre est resté jusqu'à ce jour presque entièrement inconnu.

Plusieurs tentatives ont été faites pour transporter sur la scène anglaise les excellentes comédies de mœurs de M. Sardou, telles que *Rabagas* et *La Famille Benoîton*. Le public des théâtres de Londres n'en voulait pas, pas plus que de ce vrai chef-d'œuvre, le *Gendre de M. Poirier*, d'Emile Augier. Personne que je sache, ne s'est jamais avisé de traduire pour la scène anglaise cette comédie étincelante d'Eugène Scribe, la *Camaraderie*, bien que les coteries littéraires qui y sont tournées en ridicule ne soient nullement, à ce qu'on dit, inconnues de ce côté du détroit. Je suis loin de dire qu'en Angleterre, nous n'avons pas assez de finesse pour saisir l'intention du satirique. L'auteur de la *Foire aux vanités* était un grand satirique. Cependant il n'a écrit qu'une comédie de mœurs et pourquoi ? C'est que l'Anglais lit très bien les œuvres satiriques, mais n'en veut pas au théâtre. Il y va pour s'amuser, se dit-il, et non pour s'entendre faire de la morale.

Il en était de même en France au dix-septième siècle. Il n'y avait pas alors de public, comme à présent, qui pouvait apprécier des thèses philosophiques ou de brillants paradoxes en guise de pièces de théâtre, comme en fait M. Alexandre Dumas fils. Aussi Molière s'était-il forcé de consulter le goût de ses patrons. C'est ainsi que l'auteur du *Misanthrope*, du *Tartufe* et des *Femmes savantes* termina sa carrière en écrivant le *Malade imaginaire*. Assurément, Molière n'était pas un auteur dramatique malheureux. Il a gagné beaucoup d'argent, et il jouissait d'une certaine considération dans le

monde. Mais il était loin d'occuper de son vivant, la position à laquelle son génie lui donnait droit.

La postérité a-t-elle été plus juste envers lui que ses contemporains ? Oui et non. Ses œuvres lui ont conquis une réputation universelle, et, en même temps, jamais l'auteur n'a rencontré tant de détracteurs. D'abord, il y a les gens qui ne peuvent admettre le génie d'un grand homme sans vouloir vous prouver quand même qu'il laissait beaucoup à désirer dans sa vie privée. Il ne leur suffit pas de savoir que Shakespeare a écrit des œuvres sublimes. Ils veulent aussi qu'il fût braconnier et débauché. Il en est de même de Molière. Ses biographes l'un après l'autre, ont répété les odieuses accusations contenues dans un libelle intitulé : « Les intrigues de Molière et de sa femme ».

On n'a jamais eu la moindre raison pour ajouter foi à ce que dit ce calomniateur anonyme qui n'a fait paraître ce livre qu'après la mort de Molière et encore avec une fausse indication d'origine. Au contraire, on savait que le nommé Guichard, poursuivi pour avoir formé le projet d'empoisonner le compositeur Lulli, avait répété ces calomnies dans un mémoire qu'il publia sur les témoins à charge de son procès, et que ce mémoire avait été reconnu faux et calomnieux par le Parlement. En effet, on n'a qu'à lire les prétendues conversations de Molière et de sa femme dans ce fameux libelle dont Guichard s'est servi, pour deviner que c'est une œuvre de pure fantaisie. Cela a suffi pour calomnier un grand homme.

Eh bien, nous avons aujourd'hui des pièces authentiques qui rétablissent à jamais la vérité. Toutes ces histoires, que je n'ai nullement besoin de vous raconter, sont aussi fausses qu'invraisemblables.

Puis on a persisté à trouver mystérieux que Molière ne se soit pas fait appeler au théâtre de son vrai nom de Poquelin. On trouvait parfaitement naturel cependant, que le comédien Varlet se fît appeler La Grange, et aujourd'hui personne ne s'avise de demander pourquoi; en Angleterre, M. Irving ne porte plus son vrai nom de Bobrib ou pourquoi Mme Desrieux, en France figure sur les affiches sous le nom de Marie Laurent.

On a même attaqué le vieux Poquelin parce qu'il a eu l'honneur d'être le père de Molière. Le bonhomme était, prétend-on, un père avare et rébarbatif, qui grugeait ses enfants et qui faisait des prêts à la petite semaine. Il n'est pas jusqu'au nombre de fourchettes et de cuillers qu'il possédait à l'époque de sa mort, qui n'ait servi de prétexte à des accusations. Et la preuve qu'il était usurier ? C'est qu'il a porté, sur un inventaire de ses biens, de petites sommes que des gens lui devaient sans autres explications que les mots : « Pour les causes y portées. » Pour moi je ne comprends rien à ce raisonnement. Tout ce que je sais, c'est que d'après les recherches patientes des Molièristes, il résulte que le père de Molière était un commerçant riche, honnête, respecté, et qu'il n'avait aucunement besoin de prêter de l'argent, comme on l'aurait dit de son temps, au dernier cinq. Mais les fables sont immortelles. Tenez,

M. Claretie, lui-même, l'administrateur de la Comédie Française, a répété cette histoire, que tant d'autres avaient contée avant lui de ce garçon, nommé Molière, comme l'appelait Tallement des Réaux, errant de ville en ville, subissant les sifflets ici, les injustices là, les soirées sans recettes, peut-être les jours sans pain ! C'est si touchant n'est-ce pas ? Eh bien, cela est faux ! Molière n'a jamais été pauvre. Il a reçu des sommes considérables de son père qui, de plus, avait si bien soigné son éducation que Molière aurait fait ses études sous le savant Gassendi. Dès 1653, c'est-à-dire cinq années avant le début de Molière et de sa troupe devant le roi, à Paris, au théâtre du Louvre, les nommés Jean-Baptiste, Robert et Pierre Poquelin prêtaient à M. le comte de Conti la somme de 100,000 francs. Une copie de l'obligation de la même date a été trouvée, il y a quelques années à peine, dans une liasse de papiers ayant rapport à la famille de Conti, conservée aux Archives nationales de la ville de Paris.

Voilà ce pauvre acteur qui manque de pain et qui en même temps s'associe à ses deux oncles pour prêter 100,000 francs, un assez joli denier pour l'époque, à son protecteur. Mais Molière cabotin, Molière vagabond, qui meurt de faim, a trop de piquant pour être facilement relégué dans l'oubli. On peut supposer qu'on a inventé la fable d'un Molière pauvre probablement parce qu'il était comme son père, valet tapissier du roi. Pour qui connaît l'histoire, c'est une preuve du contraire. On n'a qu'à lire les mémoires du temps pour s'assurer que

les premiers gentilshommes de France se croyaient honorés en qualités de laquais. A la date du 7 décembre 1687, voici ce que dit le marquis de Dangeau : « Le roi, à son coucher, dit au marquis de Gesvres qu'il ne fallait pas que derrière la chaise il se mît plusieurs gentilshommes de la chambre. On a cru que ce discours regardait à M. de la Trimouille, qui s'y mettait quelquefois sans être de service. Donc si le père de Molière était valet tapissier du roi, c'est une preuve éclatante de la considération éclatante dont il jouissait. »

Je vous ai parlé de ceux qui s'obstinent à dénigrer Molière comme homme. Il y a encore les savants qui semblent vouloir nier ses talents. Quelques-uns s'occupent à vous démontrer que Molière n'écrivait pas toujours, comme ils écrivent eux-mêmes, selon les dernières règles de l'Académie. Et puis, ils ont l'air de prendre le lecteur à part et de lui dire : « Vous savez que la comédie que vous allez lire n'est pas réellement de Molière. Il l'a empruntée à tel ou tel auteur italien ou espagnol. » Les critiques de cette espèce se gardent bien d'indiquer les œuvres, et celles-là les plus importantes, où Molière ne s'est inspiré que de sa puissante imagination. Non, on cherche plutôt midi à quatorze heures, comme on dit, pour justifier les accusations de plagiat. M. Barthélemy, par exemple, dans son histoire de la *Comédie en France*, veut nous faire croire que la scène ou le vieux Géronte des *Fourberies de Scapin* répète sans cesse : « Mais que diable allait-il faire dans cette galère, » la fameuse

phrase a été suggérée par la vieille farce de *Maître Pathelin* où le juge s'écrie à chaque instant : « Revenons à nos moutons. » Molière, plagière parce qu'il a osé représenter un homme préoccupé sur la scène ! C'est tout bonnement en style familier d'aujourd'hui « un comble. » Je sais bien que le canevas de certaines comédies de Molière est emprunté à des pièces italiennes ou espagnoles. Où trouve-t-on l'auteur qui n'a jamais rien emprunté aux autres ? Assurément ce n'est pas Shakespaere. Mais quelle différence il y a entre la tragédie de *Hamlet* et la même histoire racontée par Saxo Grammaticus ! Il en est de même de Molière. J'ai lu, dans l'édition de Venise de 1630, l'*Inadvertito* de Nicolo Barberi qui renferme le sujet de l'*Etourdi*. Scappina ou Scapin salue son maître en l'appelant la *tramontana* ou le vent du nord, et celui-ci lui répond en traitant son serviteur de *scirocco* ou vent du sud-est. Tout ce que l'amant trouve de mieux à dire à sa maîtresse, c'est que les paroles qui lui sortent de la bouche sont tellement parfaites qu'il voudrait en être l'auteur, et il y a dans la pièce italienne, qui est interminable, beaucoup d'autres préciosités du même genre. Quant à la pièce de Molière, qui est une œuvre de jeunesse, ce n'est pas une grande comédie, mais elle est excellente en son genre. Elle est claire et nette, et les mots plaisants jaillissent à chaque instant. M. Bret veut que l'œuvre de l'auteur italien soit supérieure, quant au dernier acte du moins, à celle de Molière. Mais, c'est de Molière qu'il s'agit ! N'a-t-on pas vu depuis cent ans

des commentateurs qui s'obstinent à nous faire croire que Molière disait : « Je prends mon bien où je le trouve,» comme s'il s'emparait du bien des autres, qui alors devenait le sien. La phrase est de Grimarest, le premier biographe de Molière, mais la citation est inexacte. D'après l'édition originale de la *Vie de Molière* datée de 1705, Molière avait dit : « Je reprends mon bien où je le trouve ». Et c'est Cyrano de Bergerac et non Molière que Grimarest voulait accuser d'être plagiaire. Cyrano avait fait ses études, dit Grimarest, avec Molière, et il avait une mémoire très heureuse. C'est-à-dire que les deux scènes du *Pédant joué*, dont Molière se servit après dans les *Fourberies de Scapin*, avaient été communiquées à Cyrano par Molière. Il est probable qu'elles se trouvaient dans une de ces petites ébauches que Molière a faites au commencement de sa carrière et dont il ne nous reste pour la plupart que les titres. Deux ont été retrouvées, le *Médecin volant* et la *Jalousie du Barbouillé*, et, en effet, on trouve que Molière s'est inspiré de l'une et de l'autre plus tard, en écrivant *Georges Dandin* et l'*Amour médecin*.

Molière, soyez-en sûrs, était un des écrivains les plus originaux qui aient jamais existé. Sa fertilité d'invention a été prodigieuse. J'ose dire que sans Molière nous n'aurions pas en Angleterre Richard Brinsley Sheridan. Certes, je ne nie pas le talent, le génie même de l'auteur anglais. Je voudrais que nous en eussions d'autres comme lui à l'heure qu'il est.

Mais Sheridan a été plus heureux que Molière. On ne l'a jamais, que je sache, confronté avec ce qu'il avait emprunté au grand écrivain français. Il est facile cependant de voir que la scène de *Misanthrope*, où Célimène et ses amis s'amusent à dire du mal de leur prochain d'une façon si spirituelle, a fourni à Sheridan le canevas de son *Ecole de la Médisance*. Aleste dit :

> Allons ferme, poussez, mes bons amis de cour,
> Vous n'en épargnez point et chacun a son tour.

A ce point de vue, sir Peter Teazle correspond à Alceste. Quant à Mrs Candour, qui s'engage à défendre ses amis et dont la défense est encore plus nuisible que les attaques, des autres personnages, vous retrouverez facilement son prototype dans la rivale de Célimène, Arsinoë. De même la scène de *l'Ecole de la Médisance*, où l'hypocrisie de Joseph Surface est démasquée, a beaucoup de ressemblance avec la grande scène de *Tartufe* ; et dans les *Rivaux* de Sheridan, les scènes entre sir Anthoni Absolute et son fils sont empruntées au *Bourgeois Gentilhomme* où la fille de M. Jourdain refuse d'épouser l'homme que son père lui destine, mais plus loin, quand elle s'aperçoit que c'est en effet l'homme qu'elle aime, elle devient tout d'un coup la fille la plus obéissante du monde. Et l'héroïne romanesque des *Rivaux*, cette Lydia Languisle qui veut être enlevée, n'est-ce pas la Madelon des *Précieuses Ridicules* qui dit à son père effaré qu'elle ne veut pas que la galanterie débute d'abord par le mariage ? Qu'on

ne nous dise pas que Sheridan n'avait pas étudié Molière. Sa comédie de la *Fête Saint-Patrice* contient des scènes empruntées mot pour mot au *Malade imaginaire* et, de plus, on trouve une allusion curieuse au Scapin de Molière dans son plaidoyer à Westminster Hall, à l'occasion du procès de Warren Hastings. Je pourrais continuer, mais ici je m'arrête, de peur de commettre envers Sheridan l'injustice que je reproche aux commentateurs de Molière.

Molière, je le répète, fut un grand créateur. Que de situations plaisantes, de types comiques a-t-il créés et combien de fois les a-t-on reproduits sur tous les théâtres. C'est une belle chose d'avoir tant contribué à égayer un monde d'ailleurs assez triste. Mais ce qui fait surtout la gloire de Molière, c'est qu'il est le créateur du genre le plus élevé de la comédie de mœurs et qu'il a porté lui-même ce genre d'un seul coup au plus haut degré de perfection. Il est temps que nous reconnaissions, nous autres Anglais, que sa place n'est pas au second rang, où nous le mettons ordinairement, mais bien à côté de notre idole nationale Shakespeare.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Andromaque	3
Le Joueur	25
Britannicus	41
Le Distrait	69
Phèdre	85
Le Légataire universel	113
Athalie	129
Le Glorieux	153
Le Cid	177
Le Misanthrope	197

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ott
Date due

a39003 002311669b

CE PN 1731
.C6 V006 1895
C00
ACC# 1209086

CONFERENCES

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 07 07 05 9